CORNELIVS
WILHELM CARL
FREIHERR HEYL
ZV HERRNSHEIM.

II/3

4444/2

Seconde
Partie

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/oeuvredejehanfou02fouq

LISTE

DES

SOUSCRIPTEURS

A L'ŒUVRE

DE

JEHAN FOUCQUET

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription
1	S. M. NAPOLÉON III, EMPEREUR DES FRANÇAIS	116
2	SA SAINTETÉ PIE IX, SOUVERAIN PONTIFE	412
3	S. M. ALEXANDRE II, EMPEREUR DE TOUTES LES RUSSIES	61
4	S. M. ISABELLE II, REINE D'ESPAGNE	293
5		294
6	S. M. FRANÇOIS D'ASSISE DE BOURBON, ROI D'ESPAGNE	243
7	S. M. LA REINE CHRISTINE DE BOURBON	95
8	S. A. R. MGR LE DUC D'AUMALE	1
9	S. A. R. MGR LE DUC DE MONTPENSIER	31

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
10	M. D'ABBADIE DE BARRAU, Comte DE CARRION DE CALATRAVA, au château de Castex (Gers)	355
11	ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, à Barcelone	413
12	ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, à Madrid	479
13	ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS, à Séville	538
14	M. le Marquis JÉRÔME D'ADDA	200
15	M. le Comte OLYMPE AGUADO	338
16	M. EDUARDO AGUIRREVENGOA, à Séville	529
17	M. MANUEL GARCIA ALAMO, à Cadix	469
18	Mme la Baronne D'ALBY, à Barcelone	435
19	M. IGNACIO ALCIBAR, à Saragosse	518
20	M. le Baron ARMAND D'ALEYRAC	188
21	M. BERNARDO ALONSO, à Séville	526
22	M. FERNANDO ALVARÈS, à Madrid	483
23	Mme la Comtesse ANCILLON DE BUY	16
24	M. ÉDOUARD ANDRÉ	241
25	M. ANDRIOT PETIT, à Valence (Espagne)	540
26	M. J. M. DE ANGULO, à Madrid	481
27	M. PAUL ARBAUD	128
28	M. le Comte D'ARCHIAC, à Dijon	263
29	M. D'ARRENTIÈRES	71
30	M. TOMAS DE ARSU, à Malaga	503
31	MM. ASHER et Co, à Berlin	266
32		278
33	M. le Vicomte CHARLES D'ASSAY, à Montluçon (Allier)	131
34	ATHÉNÉE CATALAN, à Barcelone	415
35	M. JORGE AUNON Y LESACA, à Séville	537
36	M. VICENTE AVELLO, Avocat, à Madrid	482
37	Mme la Marquise DE AYERBE, à Saragosse	516
38	M. MARIA DE BABOT, à Barcelone	431
39	M. ALBERT DE BADTS	277
40	M. BAILLY	124
41	Mme BALTAZZY	109
42	Mme BANCE	194
43	M. ALEJANDRO BARBA, à Malaga	504
44	M. ANTONIO BARRAU, à Barcelone	425
45	M. FRÉDÉRIC BARROT	234
46	MM. BARTHÈS et Co	189
47	MM. BARTHÈS et LOWELL, à Londres	141
48		315
49	M. BARTHOLINI	183
50	M. EDMOND BATIGNE, à Montpellier	66
51	M. LOUIS BATIGNE, à Montpellier	138
52	M. BAZAINE	247
53	M. le Comte ROGER DE BEAUFFORT	256
54	Mme DE BEAULIEU	235
55	M. le Comte DE BENAZUZA, à Madrid	493
56	Mme la Marquise DE BECTOZ	84
57	M. le Baron DE BEOST	240
58	M. le Marquis DE BÉRENGER	26
59	M. JOSÉ DE BERTEMATI, à Xérès de la Frontera (Espagne)	545
60	M. BERTRAND	43
61	M. LOUIS BEUF, à Gênes	127
62	BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE PARIS	358
63	M. l'Abbé BICHERON, Chanoine, à Aix	133
64	M. ALCIDE BILLAUD	111
65	Mme MARIE BLANC	106
66	M. CHARLES BLANCHON	328
67	Mme BOCQUET	168
68	M. YVES BOISSARD, à Dijon	269
69	M. BOITTELLE, Sénateur	196
70	M. PEDRO BORINAGA, à Barcelone	416

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
71	Mme BOSVIEL	318
72	M. le Comte DU BOUCHAGE	32
73	Mme BOUCHON	89
74	M. BOURUET aîné	320
75	M. Célestin BOUVET ; à Ivry (Seine)	19
76	M. F. BRACHET	160
77	M. BRETON	306
78	M. E. BRIEBA, à Séville	524
79	M. BRISSART-BINET, à Reims	207
80		208
81		209
82		212
83		216
84		218
85		463
86	M. Henry BRUNET, Négociant, à Voiron (Isère)	354
87	M. Jose BUIZA Y MENSAQUE, à Séville	533
88	M. Alexandre CADILHAC, Négociant, à Decazeville (Aveyron)	20
89	M. CALVET-ROGNIAT, Député au Corps législatif	205
90	M. Mariano CALVO Y PEREIRA, à Madrid	492
91	M. Ventura CAMACHO, pour l'Université de Séville	523
92	M. Jose-Maria CANER, à Barcelone	447
93	M. Eduardo CANO, à Séville	522
94	M. Salvador CAPDEVILA, à Barcelone	429
95	M. CAPOUL, de l'Opéra-Comique	348
96	M. CARANSANT, Curé de Saint-Laurent, à Marseille	350
97	M. Pablo CARDELLACH, à Barcelone	432
98	M. Francisco CARRAL, à Santander (Espagne)	509
99	M. Baudilio CARRERAS, à Barcelone	442
100	M. Canuto CARRERAS, à Barcelone	422
101	M. Ignacio CARRERAS, à Barcelone	433
102	M. E. J. CARSON, à Cincinnati (États-Unis)	325
103	M. Francisco DE CASANOVAS, à Barcelone	420
104	CASINO PRINCIPAL, à Saragosse	517
105	M. Jose Indalecio CASO, à Madrid	497
106	M. le Baron DE CASSIN, à Montrichard (Loir-et-Cher)	177
107	M. Tomas CASTELLANO, à Saragosse	515
108	M. Miguel DE CASTELLS, à Madrid	487
109	M. Joseph CAUCHON, Maire de Québec (Canada)	337
110	M. Jose CAYLA Y CUSACHS, à Barcelone	437
111	CERCLE DU LYCÉE, à Barcelone	446
112	M. DE CHALUS, à Dijon	271
113	M. le Baron DU CHAMBGE DE LIESSART, à Douai	12
114	Mme la Comtesse DE CHAMBRUN	356
115	M. le Baron DE CHAPUYS-MONTLAVILLE, Député au Corps législatif	181
116	M. CHAUMAS, à Bordeaux	204
117		213
118	M. CHEDEAU, Adjoint au maire de Saumur	121
119	M. le Comte Raynald DE CHOISEUL	17
120	M. CHOUET, Juge de paix, à Dijon	270
121	Mme la Marquise DE CLAUSENETTE DE CABASSOLE, à Nîmes	291
122	Mme la Marquise DE CLERCY	112
123	Mme la Comtesse DE COISLIN	63

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
124	M. COLEMAN.	253
125	M. ALFRED COLLARD, à Ivry (Seine)	119
126	M. JOSE COLL Y VEHI, à Barcelone.	419
127	M. JOSE LUIS COLON, à Cadix.	468
128	M. ACHILLE COQUET, Sculpteur, à Reims	206
129	M. le Marquis COSTA DE BEAUREGARD	164
130	M. ADRIEN CORRET.	102
131	M. C. COULET, à Montpellier. .	233
132	M. COULON.	110
133	Mme DE COURS, née DE CUGNAC	296
134	Mme CROISSANT.	146
135	M. FRANCISCO CROOCK, à Malaga (Espagne).	499
136	M. EMILE CROTEL.	214
137	Mme LÉON CURMER	472
138	M. L. CURMER.	4
139		7
140		8
141		15
142		21
143		22
144		25
145		28
146		33
147		34
148		39
149		47
150		54
151		57
152		68
153		76
154		82
155		93
156		100
157		105
158		123
159		129
160		132
161		142
162	M. L. CURMER.	161
163		238
164		248
165		265
166		272
167		283
168		359
à		à
220		411
221	M. ÉMILE DACLIN.	75
222	M. HENRI DECAEN.	104
223	M. VICTOR DELAVAL, à Équemauville (Calvados).	295
224	Mme DERIDDER.	340
225	M. DESCHARS, Notaire	317
226	M. J. DESOER, à Liége	202
227	MM. V. DEVAUX et Ce, à Bruxelles.	149
228		192
229	M. ALBERT DEVILLE.	155
230	M. P. DIARD	178
231	Mlle MARIE-ROSALIE-CLAIRE DOBRÉ.	333
232	Mme la Prieure générale des Dames Dominicaines de Nancy.	323
233	M. DE DOU Y DE SISCARS, à Barcelone.	424
234	M. VICTOR DROIN.	289
235	M. J.-J. DUBOCHET.	311
236	Mme DUCAULE, à Bordeaux . .	96
237	Mme DUCHÉ.	27
238	M. DUPONT.	201
239	Mme DURMONT.	339
240	M. PEDRO DE ERRASQUIN, à Bilbao (Espagne).	461
241	M. DESIDERIO DE LA ESCOSURA à Saragosse.	512
242	M. GUSTAVE ÉTIENNE, à Nantes.	343
243	M. OSCAR FANIEN, à Rouen. . .	244
244	M. GERONIMO FARAUDO, à Barcelone.	440
245	M. JULES FAVRE.	98

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
246	M. JOSEPH FELON.	78
247	M. CARLOS FERNANDEZ, à Cadix.	466
248	M. JOAQUIN FERNANDEZ, à Séville	521
249	M. FERNANDO FERNANDEZ DE VELASCO, à Santander (Espagne).	508
250	M. DOMINGO FERREYRA, à Séville	532
251	M. BENJAMIN FILLON, à Fontenay-le-Comte.	303
252	M. DE FLORIAN..	59
253	M. TRINIDAD DE FONCUBERTA, à Barcelone	423
254	M. le Comte DE FONOLLARS, à Barcelone	421
255	M. FÉLIX FOSSEY	115
256	M. PAUL FOURCHY	114
257	M. J. DE LA FRANCHECOURT, à Vitry-le-François.	165
258	M. CH. DE FRANQUEVILLE, Auditeur au Conseil d'État.	182
259	M. E. DE FRANQUEVILLE, Conseiller d'État.	190
260	M. MANUEL A. FUENTES	273
261	M. CALIXTO GARCIA, à Puerto-Santa-Maria (Espagne)	507
262	M. GARCIA MORENO, à Madrid.	486
263	M. GARNIER, à Chartres.	210
264	M. le Baron DE GAUJAL.	261
265	M. GAUTIER..	3
266	M. JOSE GELABERT Y HORE, à Madrid.	494
267	M. SALVADOR DE GENOVER, à Barcelone.	438
268	M. FRANCIS GÉRARD, à Pau. . .	13
269	Mlle LÉONIE GÉRIN.	320
270	M. CH. GÉROLD fils, à Vienne (Autriche).	148
271	M. le Comte DE GERSON	24
272	M. le Vicomte AMÉDÉE DE GINESTOUS, à Montpellier.	41
273	M. le Comte GINOUX DE FERMON	35
274	M. FÉLIX GIRAUD, Avocat, à Grenoble	232
275	M. le Docteur GIRAUDEAU SAINT-GERVAIS.	307
276	Mme HÉLÈNE GLADSTONE. . . .	158
277	M. CH. GNUSÉ, à Liége	150
278	M. FÉLIX GODARD..	69
279	M. GOMEZ GONZALEZ, à Madrid.	485
280	M. ANTONIO GONZALEZ CARRIAGA, à Bilbao (Espagne). .	459
281	M. ALEJANDRO GORDON, à Xérès de la Frontera (Espagne). . . .	547
282	M. JOSE GORDON, à Xérès de la Frontera (Espagne)	543
283	M. GOSSELIN.	176
284	M. HYACINTHE GOUT, à La Rochelle.	143
285	M. J. M. J. DE GOYENA, à Séville	528
286	M. le Comte DE GOYENECHE, à Madrid.	478
287	Mme GRANDO, à Valenciennes . .	92
288	Mme la Comtesse DE GREFFULHE	186
289	M. SIMON GRIS BENITEZ, à Madrid.	491
290	M. DE GROISEILLIEZ.	60
291	M. GROSJEAN-MAUPIN, à Nancy.	259
292	M. le Marquis DE GUADALEST, à Madrid	477
293	M. GUERARD.	280
294	M. GUIGNANT.	316
295	Mme GUILHEM..	90
296	Mme GUILHEM DE POTHUAU. .	88
297 à 302 303	M. F. GYPEN, à Munich.	222 à 227 464
304	Mme la Comtesse DU HAMEL, née DE RONCHEROLLES	51
305	M. le Chevalier GUSTAVE VAN HAVRE, Sénateur, à Anvers. .	162
306	Mme VAN DEN HECKE DE LEMBEKE.	319

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
307	M. HECQUARD DE NEUVILLE.	108
308	M. HÉDÉ.	169
309	Mme V. HENNECART.	195
310	M. PABLO HENRICH, à Barcelone.	427
311	M. JOSE DE LA HERRAU, à Xérès de la Frontera (Espagne). . . .	550
312	M. HERSAN	257
313	MM. HOLLOWAY ET FILS, à Londres.	239
314	M. ERNEST HOSCHEDÉ.	353
315	Mme C. HUGOT-DERVILLE, née DE TREMAULT.	357
316	M. LUIS SEGUNDO HUIDOBRO, à Séville.	530
317	M. TEODOMIRO IBANEZ, à Puerto-Santa-Maria (Espagne).	506
318	M. le Docteur ICERY, à Maurice (Ile-Maurice)	220
319	M. LUIS DE ISASI, à Xérès de la Frontera (Espagne)	542
320	M. le Comte DE ISLA FERNANDEZ, à Madrid	475
321	M. EUGÈNE DE LA JAILLE. . .	288
322	M. J.-L. JAY, Rédacteur en chef des *Annales des justices de paix*. .	314
323	M. ALFRED JÉGOU	286
324	M. STEFANO JOUHAUD, à Florence	326
325	Mme JOURDAIN.	117
326	M. ALPHONSE JOURNET.	73
327	M. CH. JUGEL, à Francfort-sur-le-Mein	211
328	M. CH. JUTLING, à Saint-Pétersbourg.	199
329	M. KIGGEN.	52
330	M. J.-A. KISTEMANN	299
331	M. KLEIN	55
332	M. J. LABARTE.	83
333	M. EDMOND LABBEY DE DRUVAL, à Caen	46

Numéros d'ordre		Numéros de souscription
334	M. le Marquis LÉON DE LABORDE, Directeur général des Archives de l'Empire.	302
335	M. RAFAEL LAFITTE Y CASTRO, à Séville.	520
336	M. le Docteur LALOY	45
337	Mme la Comtesse LANCKORONSKA, née POTOCKA. . .	118
338	M. LANCTIN, à Rouen.	159
339		173
340		215
341		245
342	M. LANTELME	154
343	M. le Comte DE LARIBOISIERE, Sénateur.	136
344	Mme Ve DE LAROUVERADE . .	300
345	M. DE LARTIGUE	301
346	Mme Ve LASSON.	14
347	Mme la Marquise DE LA LAURENCIE DE CHARRAS. . . .	221
348	M. PEDRO LAVIN Y OLEA, à Séville.	535
349	M. LE BRUMENT, à Rouen. . .	140
350		147
351		157
352	Mme LECARLIER	279
353	Mme JULES LEGRAND	97
354	M. LEHARDY DU MARAIS, à Valenciennes	9
355	Mme la Baronne LÉJÉAS, à Dijon.	262
356	M. LEMAIRE.	346
357	M. ABEL LEMERCIER.	56
358	M. HORACIO LENGO, à Cadix. . .	465
359	M. DE LENTAIGNE-LOGIVIÈRE.	297
360	M. le Général Comte LEPIC. . .	260
361	Mme LEQUEN.	344
362	M. JOSE MARIA DE LERA, à Bilbao (Espagne)	460
363	M. LE RICHE	38
364	M. l'Abbé LESCZYNSKI.	94
365	M. le Baron DE LETOSA, à Saragosse	510
366	M. LLEONARD Y SAFORCADA, à Barcelone	428

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
367	M. William LONG, à Londres . .	292
368	M. Otto LORENZ.	74
369	M. le Duc DE LORGES	180
370	M. le Prince Henry DE LUCINGE.	29
371	M. le Prince DE LUCINGE-CYSTRIA.	30
372	M. le Duc DE LUYNES	167
373	M. Federico DE MADRAZO, à Madrid	484
374	M. le Comte DE MAILLY, Prince D'ORANGE.	312
375	M. Prosper DE MAINGOVAL, à Douai.	44
376	Mme MALLIÉ, à Besançon	309
377	M. Ramon MANYARRES, à Barcelone.	458
378	M. Camille MARCILLE	250
379	M. DE LA MARLIÈRE	174
380	Mlle MARMIGNON, à Limoges. .	230
381	M. DE MARSAC.	179
382	M. MARTELET, Ingénieur. . . .	91
383	M. MASSÉNA, Duc DE RIVOLI.	249
384	M. Ch. MATHUREL.	81
385	M. le Comte MAURY	313
386	M. Émile MELLIER.	171
387		172
388	M. MÉRICE, à Compiègne. . . .	236
389	M. MERLIN D'ESTREUX DE BEAUGRENIER, à Valenciennes	10
390	M. Emile MICHELOT, à Bordeaux	203
391	M. Alfred MILLOT.	144
392	M. Ph. MILSAND, Bibliothécaire-adjoint de la ville de Dijon . . .	264
393	M. Eugène MINORET.	342
394	M. Jose MIRABENT, à Barcelone.	439
395	M. Francisco MIRANDA DE HURTE, à Séville.	531
396	M. MITJANA, à Malaga	500
397	M. Alix MOIGNON, Procureur Impérial près le tribunal de la Seine	217
398	M. Alexandre MON, Ambassadeur de S. M. la Reine d'Espagne. .	135
399	M. Georges DE MONBRISON.	251
400	M. le Marquis DE MONISTROL, à Madrid	473
401	Mme la Baronne DE MONTARAN.	327
402	Mme la Comtesse DE MONT-BLANC.	246
403	M. Fernando DE MORADILLO, à Barcelone	417
404	M. G. MOREAU-CHASLON . . .	49
405	M. Jose MORENO NIETO, à Madrid.	489
406	M. A. MOREL	290
407	M. le Comte DE MORNAY SOULT DE DALMATIE. . . .	58
408	M. le Marquis DE LA MOTILLA, à Séville.	519
409	M. L. MOUGINOT, Négociant, à Dijon	451
410	M. Diego DE MOXO, à Barcelone.	426
411	Mme Ve A. MOYNAT.	80
412	Mme Alexandre MULLER	267
413	M. Fausto MUNOZ, à Malaga . .	498
414	Mme la Comtesse DE MURAT DE L'ESTANG	334
415	Mme la Comtesse DE MURINAIS.	185
416	M. le Marquis DE NERLI	219
417	M. le Marquis DE NETTANCOURT-VAUBECOURT. . . .	274
418	M. Charles NOEL	347
419	M. Eugène NORZY	48
420	Mme Auguste NOURY	163
421	M. Lami DE NOZAN	336
422	M. Antoine OLIVE, Chanoine, à Marseille	349
423	M. D'OLIVEIRA	322
424	M. Ramon DE OLZINELLAS, à Barcelone	414
425	MM. ORELL FUSSLI et Cie, à Zurich.	276

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription
426	M. VICENTE ORIOL, à Barcelone.	448
427	M. ORVILLE, à Rouen.	107
428	Mme OUTIN	237
429	M. CAYOL DE PALMAROLA, à Barcelone	449
430	Mme PARENT DU MOIRON, à Compiègne	170
431	M l'Abbé PARIS, Chanoine, à Versailles	67
432	M. PASCUAL Y ABAD, à Valence (Espagne).	541
433	Mme ADELAÏDE PATENOTTE. . .	5
434	M. J. M. PAULIN, à Madrid. .	480
435	Mme PECOUL, née DE LAURISTON, à Draveil (Seine-et-Oise)	87
436	M. CH. PEETERS, à Louvain . .	130
437	M. FRANCISCO PEMARTIN, à Xérès de la Frontera (Espagne). .	548
438	M. JOSE PEMARTIN, à Xérès de la Frontera (Espagne).	549
439	M. JULIAN PEMARTIN, à Xérès de la Frontera (Espagne). . . .	544
440	M. MARIANO PEREYRA, à Séville	527
441	M. PEDRO ALONSO PEREZ, à Saragosse	511
442	M. PEREZ Y BERROCAL, à Malaga.	501
443	M. J. B. PERRET, à Lyon. . . .	252
444	M. ANT. PESCATORE-FELTZ, à Luxembourg.	275
445	M. PHÉLIPPON.	40
446	M. FRANÇOIS PICCIONI, à Marseille	282
447	Mme JUSTA DE AGUIRRE PICHOT.	324
448	M. le Comte DES PICTIÈRES . .	65
449	M. le Marquis DE PIDAL, à Madrid.	471
450	M. le Comte PILLET WILL. . .	242
451	M. A. PINAU.	85
452		86

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
453	M. PLA Y BROQUETAS, à Barcelone.	457
454	M. POITEVIN.	101
455	M. RAMON DE PONSICH, à Barcelone	452
456	M. le Baron POUGEARD DU LIMBERT, Préfet de la Haute-Garonne.	120
457	M. POZAS Y ESCANERO, à Saragosse.	513
458	M. A. PROTAIS.	345
459	Mme PULTENEY, à Londres . . .	231
460	M. RAFAEL PUGET, à Barcelone.	454
461	M. le Comte DE PUGNONROSTRO, à Madrid	476
462	M. JOSE PUIGGARI, à Barcelone.	418
463	M. RAMON PUIGGARI, à Barcelone.	436
464	M. JOSE PUJOL Y BAUCIS, à Barcelone.	441
465	Mme la Comtesse DE QUADRELLS, à Barcelone	444
466	M. QUARRÉ, à Lille.	254
467	M. JOAQUIN DE LA QUINTANA, à Bilbao (Espagne)	462
468	M. l'Abbé LOUIS RABIER, 1er Vicaire de la cathédrale de Marseille	351
469	M. CHARLES RACINE, à Marseille	352
470	M. le Comte DE RANCHICOURT.	310
471	M. AUGUSTE RAVEL DE MALVAL, à Lyon.	77
472	M. le Comte G. DE RAYNEVAL.	184
473	M. JOSE REDO, à Saragosse . . .	514
474	M. AUGUSTE DE REFFYE	50
475	Mme la Comtesse REMBIELINSKA, née ZAMOYSKA.	70
476	M. CARLOS LUIS DE RIBEIRA, à Madrid	495
477	M. ALPHONSE RICHARD.	335
478	M. LOUIS ROCHET, à Malaga . .	505

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
479	M BERNARDO ESTEBAN RODRIGUEZ, à Séville	534
480	M. BARTOLOME RODRIGUEZ DE RIVERA, à Séville	536
481	M. le Vicomte DE ROSTAING	64
482	M. ROUARD, Bibliothécaire, à Aix (Bouches-du-Rhône)	134
483	M. DE ROUGEMONT	193
484	M. TH. ROUSSEAU	151
485	M. le Chevalier ROUX	308
486	M. ERNEST DE ROZIÈRE	36
487	M. LUIS DE RUTE, à Madrid	496
488	M MIGUEL SAFONT, à Barcelone	434
489	Mme la Marquise DEL SALAR, à Grenade	470
490	M. JUAN JOSE DE SALAS, à Malaga	502
491	M. ELIE SALAUN DE KERTANGUY	287
492	M. TOMAS SANCHEZ, à Cadix	467
493	M. MANUEL SANCHEZ ROMATE, à Xérès de la Frontera (Espagne)	546
494	M. RAMON SANJUANENA, à Madrid	490
495	Mme la Maréchale DE SANTA-CRUZ	6
496	M. le Prince LOUIS SAPIEHA	175
497	M. DE SAULCY, Sénateur	137
498	M. CHARLES SCHLOSSER, à Elberfeld (Prusse-Rhénane)	62
499	M. SCHULGEN	255
500	Mme SCHWÉBISCH	42
501	M le Baron DE SCHWEIZER, Ministre de Bade	152
502	M HADRIAN SEGOILLOT, à Couches-les-Mines	153
503	M. GONZALO SEGOVIA, à Séville	525
504	M JOSEPH SEGUIN, à Annonay	11
505	Mme Ve SEIGNOURET, à Bordeaux	23
506	Mme SÉLIM-BEY	305
507	M. BALTHASAR SETTIER, à Valence (Espagne)	539
508	M. le Comte DE SEVILLA LA NUEVA, à Madrid	488
509	M. HENRY SINGER	341
510	M. NARCISO SISCARS, à Barcelone	455
511	Mlle VALENTINE SMITH	113
512	M. SOHIER	53
513	M. EUGÈNE SOLENGE, à Caen	139
514	M. DE SOUANCÉ, à Versailles	79
515	M. SPITZER	304
516	Mme SPONTINI, Comtesse DE SAINT-ANDREA	228
517	M. TALBOT-BURY	229
518	M. TARDIF, à Aix (Bouches-du-Rhône)	191
519	Mme TENNISSON, à Londres	2
520	M. le Comte DE TERTU	284
521	M. TESTAS	258
522	M J. A. THIERRÉE, Notaire, à Bordeaux	187
523	M. le Docteur ANTOINE THOMAS, à Venise	72
524	M. AMÉDÉE TILLIET	99
525	M. le Comte DE TORENO, à Madrid	474
526	M. FELIPE DE LA TORRE, à Barcelone	430
527	M. MANUEL TORRENS, à Barcelone	450
528	M. FRANCISCO DE TRAVY, à Barcelone	443
529	M. JOSE DE TRAVY, à Barcelone	445
530	MM. TRUBNER et Co, à Londres	125
531	MM. TRUBNER et Co, à Londres	126
532	M. HENRI TRUCHOT, à Lyon	145
533	M. TURBERGUE, à Besançon	268
534	Mme VALERY	103
535	M. CH. VALLERY	285
536	M. PABLO VALS Y BONET, à Barcelone	456
537	M. DE VICQ, à Lille	37
538	M. JULES VIDAL, à Bayonne	122
539	M. J. VIEUSSE, à Toulouse	281

Numéros d'ordre.		Numéros de souscription.
540	M. ANATOLE VILNEAU.	166
541	M. VUIGNER, Ingénieur.	18
542	M. DE WAZIERS, à Lille	298
543	M. WOLFF, à Saint-Pétersbourg.	197
544		198
545		330
546		331
547	M. WOLFF, à Saint-Pétersbourg.	332
548		453
549	Mme la Baronne DE WYKERSLOOTH, née Princesse DE LA TRÉMOILLE	156
550	M. ***.	321

Preface

PRÉFACE

Si parfois, dans notre modeste et laborieuse profession d'éditeur, il nous a été donné d'aspirer à vivre dans la mémoire des hommes, nous l'avons surtout espéré le jour même où notre ambition tenta de rendre à la lumière l'œuvre excellente, presque oubliée et dispersée par le temps, de JEHAN FOUCQUET, *chef de l'école de Tours, peintre des rois de France Charles VII et Louis XI, du pape Eugène IV, et le miniaturiste favori d'Étienne Chevalier, trésorier de France. L'obscurité qui voila le nom et la renommée de Foucquet s'explique par la nature même de son œuvre : il a travaillé*

pour les manuscrits, et ses ouvrages sont demeurés enfermés dans quelques volumes possédés par un seul et même amateur, jaloux autant qu'il était éclairé, dont l'esprit éminent veillait nuit et jour sur les trésors de son cabinet. Si l'on excepte quelques tableaux que Foucquet exécuta en même temps que Van Eyck *inaugurait une ère nouvelle pour la peinture à l'huile, ses travaux n'avaient aucune chance d'être connus et appréciés du public. Un digne appréciateur de ces grandes œuvres inconnues, le laborieux et dévoué comte Auguste* DE BASTARD, *avait à peine suffi à mettre en lumière les mérites du peintre illustre qu'il s'agit maintenant d'arracher à l'oubli. La renommée, qui va grandissant en toute chose, suppléera à notre insuffisance. En ce moment nous n'avons à parler que de la forme extérieure de notre livre.*

Les miniatures originales se trouvaient chez M. Brentano, à Francfort-sur-le-Mein, au nombre de quarante.

Elles provenaient du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, qu'elles composaient en entier avec deux autres miniatures, l'une à M. le baron Feuillet de Conches, l'autre appartenant à miss Pringle, ès-nom du poëte Samuel Rogers, et qui se trouve en Écosse sans que nous ayons pu, malgré nos sollicitations et nos prières, la joindre à ses sœurs. Une dernière miniature, appartenant à M. Ambroise Firmin Didot, paraît être de Foucquet par le dessin et l'ajustement des costumes, mais d'un autre livre. Elle se rap-

porte à la Passion. Toutefois, malgré l'incertitude qui règne sur l'authenticité de cette belle miniature, il nous a semblé qu'elle méritait l'honneur d'être reproduite, et d'autant mieux que, par la forme adoptée pour son sujet, elle présentait un nouvel attrait.

M. Brentano possède encore un tableau à l'huile qui représente Étienne Chevalier accompagné de saint Étienne, son patron, vu à mi-corps. Ce tableau faisait pendant au célèbre *portrait d'*Agnès Sorel, *qui ornait autrefois l'église de Melun, et qui se trouve maintenant au musée d'Anvers. Les deux tableaux formaient un diptyque qui a été divisé à une époque ancienne, à ce qu'il semble.*

Le manuscrit des Antiquités judaïques, *appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, contenant onze miniatures authentiques, nous a permis de reproduire ces œuvres capitales de Foucquet. Grâces soient rendues à l'intervention de SA MAJESTÉ NAPOLÉON III, qui a daigné nous autoriser à reproduire par la photographie ces compositions magistrales.*

La Bibliothèque royale de Munich, grâce à la bienveillance de M. Halm, *son conservateur en chef, nous a donné toutes les facilités enviables pour reproduire la miniature du* Lit de justice, *qui forme le frontispice du manuscrit d'un ouvrage de Boccace sur les* Cas (*les infortunes*) des hommes et femmes nobles malheureux.

Nous avons encore emprunté au beau Tite-Live *de la Sorbonne une miniature représentant* Tullie faisant passer son char sur le corps de son père. *Cette miniature n'est pas signée, non plus que les autres contenues dans ce volume; mais, plusieurs auteurs ayant indiqué ce manuscrit comme étant de Foucquet, et son style rappelant celui du maître, nous l'avons donnée comme sortant du pinceau qui a produit les merveilles qui décorent ce magnifique monument, l'une des gloires de la Bibliothèque impériale, et auquel il faut ajouter encore un autre* Tite-Live *dit de Versailles.*

Enfin, les collections du Louvre contenant un émail signé du nom de Jehan Fouquet (sic), *qui provient des collections de M. Hippolyte de Janzé, nous avons cru pouvoir accepter cette image du grand peintre de Tours, et nous en avons donné une représentation fidèle.*

Après la mise en pièces du livre d'Heures d'Étienne Chevalier, il ne restait plus aucune trace du texte qui accompagnait les miniatures; c'est pourquoi il était nécessaire de composer de nouveaux textes pour grouper autour de chacun d'eux les différents motifs qui pouvaient s'y rattacher; nous avons donc prié M. l'abbé Delaunay *de vouloir bien procéder à ce travail, qu'il a accompli en prenant pour sujets :* l'Office de la Vierge, l'Office de la Passion, *des* Prières aux saints et aux saintes, *et, sous le titre de* Lectures et Méditations, *il a justifié la présence du sujet de* Job *et des* Antiquités juadïques *en donnant les textes qui les expliquent.*

Ainsi s'est trouvé formé un ensemble accepté par la logique et le bon sens.

La notice sur Foucquet et le catalogue de ses œuvres ont donné asile aux portraits de Chevalier et d'Agnès Sorel, à la miniature du Boccace *de Munich et à celle du* Tite-Live *de la Sorbonne.*

M. Hendschel *a dû faire à notre prière les copies que nous avons désirées des originaux de Francfort, les photographies préalables nous garantissant l'exactitude, que, du reste, nous avons toujours eu soin d'aller vérifier sur les originaux.*

MM. Lavril et Racinet père, de Paris, et M. Gewundel, de Munich, ont exécuté le même travail pour les Antiquités judaïques, *le* Tite-Live *et le* Boccace, *en sorte que nous sommes certain de la fidélité la plus scrupuleuse.*

MM. Pralon, Daumont, Regamey et Leroux, ont accompli le travail chromolithographique avec un soin et une perfection toujours en progrès que nous ne saurions trop louer.

Pour l'ornementation des bordures des pages de texte, M. Henri Gard *a copié avec sa scrupuleuse exactitude habituelle les motifs si variés que nous avions puisés dans les bibliothèques françaises et étrangères. Nous aurions voulu*

nous en tenir aux motifs du XVe siècle et mettre les dessins en rapport avec le style des miniatures : en faisant cet acte de rigorisme inutile, nous aurions dénaturé des originaux auxquels nous avons préféré conserver tout leur caractère et leur authenticité des temps anciens.

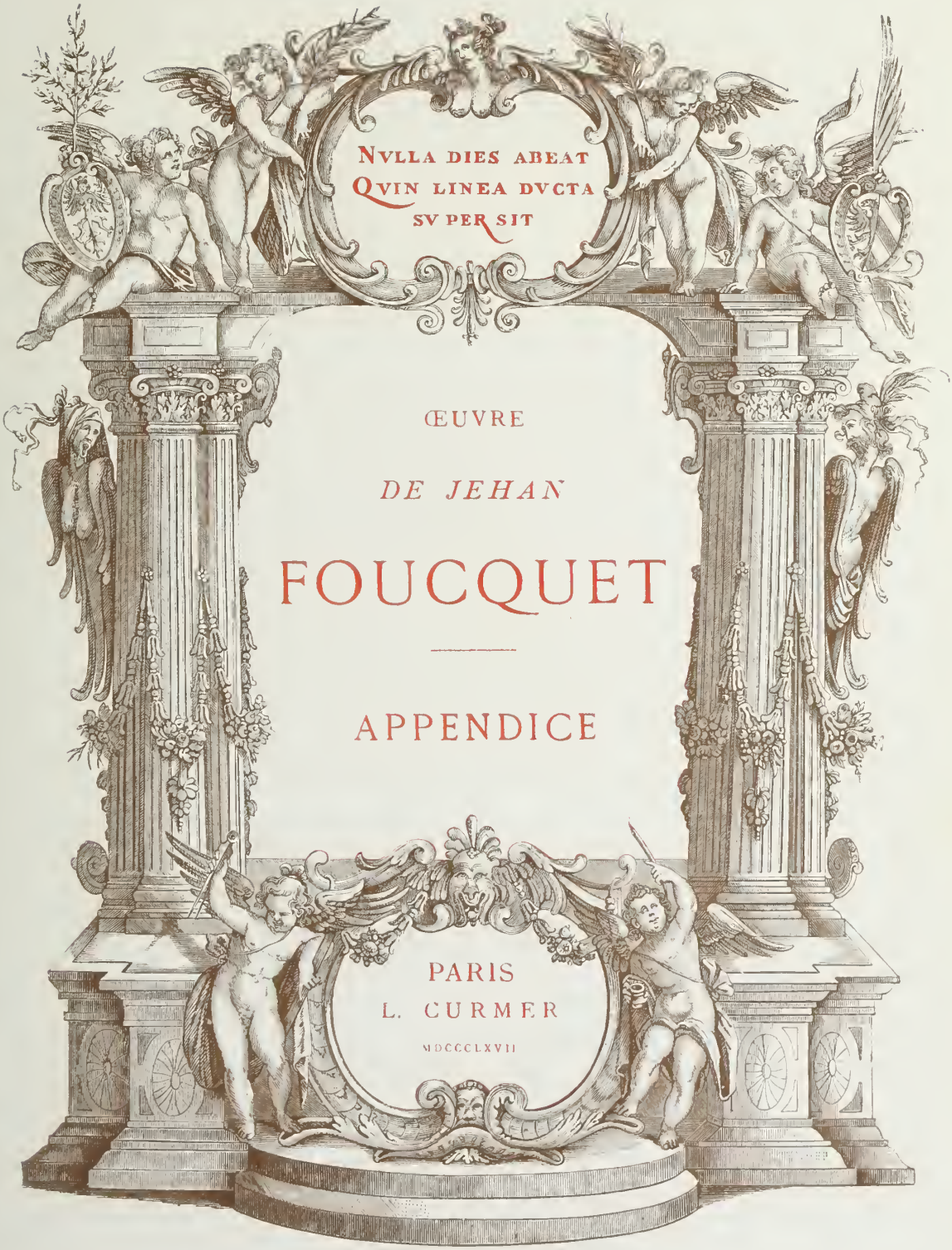
Si des opérations de la nature de celles que nous avons entreprises depuis dix ans ne se mènent pas à bonne fin sans rencontrer des obstacles de toute nature, bien difficiles souvent à surmonter, n'avons-nous pas eu de puissants motifs de consolation dans l'encouragement du TRÈS-SAINT PÈRE, *qui, avec une paternelle sollicitude, a daigné faire ouvrir à nos investigations les richesses du Vatican, et nous a honoré d'un bref spécial que nous nous faisons une grande gloire de reproduire textuellement; n'avons-nous pas été touché des sentiments hospitaliers par lesquels nos recherches ont été protégées et encouragées, à Francfort par M.* BRENTANO, *à Paris par M. Ambroise Firmin* DIDOT *et M. le Baron* FEUILLET DE CONCHES, *et dans toutes les bibliothèques de Florence, Sienne, Milan, Venise, Munich, Berlin, Lyon, Grenoble, Montpellier, Rouen, et autres villes de France?*

Que ne peut-on pas espérer de la mise en lumière des trésors engendrés par les anciens miniaturistes quand leur art si ingénieux, presque oublié dans les manuscrits, surgira dans toute sa virilité des monuments que les âges passés nous ont légués, et fera briller aux regards étonnés toute

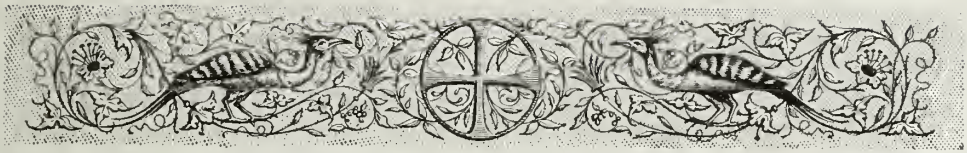
une histoire de l'art par ses œuvres capitales de toutes les époques!

Pour nous, dont la tâche est remplie, et que l'âge contraint d'ailleurs à ralentir l'ardeur de la lutte, nous ne pouvons quitter une aussi noble arène sans jeter un coup d'œil sur le passé. Il nous est doux d'offrir un solennel témoignage de reconnaissance à toutes les intelligences qui nous ont apporté aide et appui chaque fois que nous avons invoqué leur assistance : à notre vieil ami FELLMANN, qui nous a donné l'idée de cette publication, et que la mort est venue enlever si vite à notre affection; à M. Frédéric DEBAINS, attaché à l'ambassade près la Diète de Francfort, à qui nous devons la révélation des miniatures et nos excellents rapports avec M. Louis Brentano; au Très-Révérend Père THEINER, préfet des archives du Vatican, dont les attentions et les prévenances nous ont été d'un si précieux secours; à M. Prosper FAUGÈRE, ministre plénipotentiaire et directeur des archives au ministère des affaires étrangères de France, qui, par sa bienveillante sollicitude, a aplani pour nous tant d'arides difficultés; aux ARTS, qui nous ont admis au droit de cité dans leur confraternité universelle; à l'INDUSTRIE, si active et si ingénieuse dans les moyens de reproduction et de traduction de la pensée; à la PRESSE enfin, cette grande vulgarisatrice sans laquelle rien n'est possible, et qui, tenant en main l'arme de la critique, sait, dans sa loyale appréciation, donner des enseignements qui sont souvent des arrêts.

Peut-être enfin sera-t-il permis à l'éditeur, en terminant cette dernière tâche, heureusement accomplie, d'exprimer au grand jour les sentiments de profonde gratitude qu'il éprouve pour Celle qui depuis vingt ans partage sa destinée, et qui, pendant les quinze années qu'ont duré ces rudes travaux, a fait faire silence à ses côtés en encourageant une persévérance que, grâce à Dieu, le succès a toujours récompensée.


NVLLA DIES ABEAT
QVIN LINEA DVCTA
SVPERSIT
ŒUVRE
DE JEHAN
FOUCQUET
APPENDICE
PARIS
L. CURMER
MDCCCLXVII

Notice



INTRODUCTION

toutes les époques de l'histoire de l'art, chez tous les peuples qui, parvenus à divers degrés de civilisation, se sont appliqués à exprimer et à manifester au dehors leur pensée, c'est toujours sous l'inspiration religieuse que l'art s'est formé et qu'il a produit ses premières œuvres. Or, entre toutes les manifestations, ingénieuses ou savantes, qui reflètent et ennoblissent à la fois l'esprit humain, l'architecture, par la majesté de la conception et la magnificence de l'exécution extérieure, tient assurément le rang le plus ancien et le plus imposant.

Les monuments de la plus haute antiquité, tels qu'il nous est permis de nous les représenter à distance, et ceux que la religion chrétienne a élevés plus tard, — les églises gothiques particulièrement, — ramènent, avec une sorte d'autorité éloquente, par leur caractère grandiose et sévère, l'âme à la foi et l'homme à Dieu.

Montaigne, dans la verdeur de son naïf langage, a pu dire avec vérité : « *Il n'est âme revêche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer la vastité sombre de nos églises, la diversité d'ornements, et ouyr le son dévotieux de nos orgues et l'harmonie si posée et religieuse de nos voix.* »

Il est donc facile de reconnaître le rang que l'architecture, la peinture et la sculpture occupent dans l'histoire de l'art.

Si rien n'égale l'impression de recueillement qu'éprouve l'homme en entrant dans une de ces majestueuses basiliques élevées par la piété des fidèles à la gloire de Dieu; si la pensée humaine atteint ses dernières limites en contemplant les ruines de *la Cène,* ce merveilleux chef-d'œuvre dans lequel Léonard de Vinci a résumé le Christianisme tout entier, l'âme n'est-elle pas pénétrée d'un aussi profond sentiment de respect en contemplant ce sanctuaire du Vatican où Raphael dans la *Transfiguration*, le Carrache dans l'*Assomption de la Vierge,* le Dominiquin dans la *Communion de saint Jérôme*, ont réalisé tout ce qu'il est donné à la peinture d'exprimer d'idéal? La sculpture n'exerce pas un moindre empire sur l'intelligence de l'homme, quand elle la force, malgré elle, à s'incliner devant le *Moïse* de Michel-Ange, ce marbre sublime où le génie a incarné l'art dans toute sa grandeur et sa majesté.

Comment ces étonnantes conceptions, se complétant l'une par l'autre dans un engendrement d'idées immédiat, sont-elles arrivées à un tel degré de perfection?

D'où cette perfection a-t-elle tiré son origine? et pourquoi les émanations du génie humain se sont-elles produites dans un pays plus tôt que dans un autre ?

C'est ce que l'histoire et la tradition nous enseignent.

Les Égyptiens paraissent avoir consacré à leurs dieux de

gigantesques monuments qui, dans leurs pyramides et leurs temples, nous ont légué le témoignage de la vénération religieuse en confirmant cet axiome : « *La lumière nous vient de l'Orient.* »

Les civilisations de la Perse et de l'Inde ont engendré des systèmes artistiques qui étonnent, et qui, sortis du sol, se sont successivement répandus chez les peuples de l'extrême Orient.

D'autre part, des migrations ont porté en Étrurie et en Grèce les connaissances qui s'étaient développées dans le centre de l'Asie.

Nous savons comment l'Empire Romain, après avoir conquis le monde, était devenu un centre d'où rayonnait la lumière de l'intelligence et du savoir.

Le nouvel empire d'Orient, par les soins de Constantin et de Justinien, a résumé et créé cet art nommé *byzantin*, qui se perpétua dans les cloîtres et se propagea dans les Gaules.

Jusqu'au XIVe siècle, d'immenses travaux avaient été organisés au sein de nos villes et de nos monastères ; il nous en reste comme principal témoignage ces manuscrits précieux à tous les titres, qu'on peut consulter, grâce à la libéralité des idées modernes, qui captivent notre admiration à un si haut degré, et vers lesquels une étude sérieuse s'est portée *enfin*.

Au XVe siècle, notre art national se développait dans toute sa magnificence. Ce fut au centre de la France, dans la contrée la plus favorisée par l'aménité du climat, que se forma une école définitive sous l'enseignement d'un homme éminent par la science, par le talent et par le génie.

Nos architectes avaient élevé les temples splendides, nos

peintres en avaient décoré les murailles, nos sculpteurs avaient consacré le martyre des saints et les vertus guerrières des héros qui avaient étendu le sentiment religieux par le dévouement; notre art était complet et allait se produire dans sa plus haute expression.

Foucquet fut le chef d'une école qui résuma toutes les écoles de notre pays en profitant de six siècles d'études, et qui étendit au loin son influence et son empire.

L'action morale qu'elle exerça rayonnant sur toute la France et une partie de l'Europe, elle produisit de vastes résultats, mais seulement actuels, et qui n'eurent sur l'avenir qu'une influence limitée. Si cette manifestation resta improductive, c'est qu'à son départ elle fut paralysée par l'insuffisance même de ses moyens d'action; la *peinture à l'huile* était alors un procédé encore peu connu et peu pratiqué; le peintre, si élevées que fussent ses conceptions, n'avait pour les exprimer que la *gouache sur vélin*, et ses travaux, concentrés nécessairement entre quelques mains d'élite, se trouvaient renfermés dans des livres d'heures, rares manuscrits qui, après tout, restèrent oubliés dans le sanctuaire des grandes familles ou négligés sur les rayons des bibliothèques.

Une autre cause de l'obscurité dans laquelle Foucquet est tombé doit être attribuée cependant à ce fait si important et si déplorable pour l'école française, du triomphe de la Renaissance italienne sur la Renaissance française.

L'Italie, couverte de monuments antiques, mise en communication directe avec la Grèce, était placée merveilleusement pour la culture des arts; les deux Bizzamano et Barnaba étaient venus de Constantinople et avaient fondé cette école de Sienne qui produisit Guido de Sienne et engendra

les écoles florentine et vénitienne. Cimabué est leur fils. L'art, par cette transmission, se trouvait restauré sur le sol de l'Étrurie et de l'Ombrie; mais il faut avouer que, si les travaux de Cimabué furent glorieux pour la peinture en Italie, nous aussi Français nous avions notre art national : « *En France,* ainsi que l'atteste Félibien, *l'art du dessin, introduit par des migrations qui se perdent dans la nuit des temps, s'y maintint même dans les siècles barbares et y avait fait autant de progrès que dans toute l'Italie.* » Nous préparions une Renaissance qui devait nous être propre; nous avions créé l'architecture gothique; un genre particulier de sculpture nous appartenait; nos moines, nos enlumineurs laïcs, avaient exécuté de splendides manuscrits; leurs travaux avaient produit l'*Évangéliaire de Charlemagne,* celui de l'*ancien monastère et prieuré de Saint-Martin des Champs,* celui de *Saint-Médard de Soissons, la Bible de saint Martin de Tours,* offerte à Charles le Chauve, qui datent des VIIIe et IXe siècles, et tant d'autres.

Vers 1450, nos conceptions antérieures se résument dans cette école de Tours dont Foucquet fut le chef; il est le plus grand peintre de notre moyen âge expirant; il reste isolé, mais ferme sur son seuil : il devait être pour notre future Renaissance ce que *Fra Angelico* et *le Pérugin* ont été pour la Renaissance italienne. Cette supériorité nous est attestée par la puissance de ses productions, qui avaient pour rivales les écoles flamande et hollandaise, écloses sous la protection des ducs de Bourgogne.

Si cette succession des progrès de l'art est logique et rationnelle, si Foucquet se montre le digne héritier de tant de maîtres glorieux, il n'y a nulle témérité à répéter ce qu'Artaud disait à propos d'une situation analogue en la per-

sonne de Raphaël : « *Il n'est à coup sûr pas tombé tout à coup du ciel pour illustrer le siècle de Jules II et de Léon X; son talent est l'addition de tous les talents qui avaient existé précédemment.* »

Foucquet, dans l'ordre chronologique des temps, nous semble le précurseur d'un Raphaël français... Raphaël qui n'est point venu... laissant notre Renaissance nationale sans couronnement.

Dès l'âge de vingt-sept ans, Jehan Foucquet occupait en France le premier rang; nourri des études sérieuses qu'il avait faites sur les trésors que lui laissaient les diverses écoles françaises, une heureuse circonstance lui permit de les compléter par des études analogues sur les écoles italiennes. La faveur du pape Eugène IV, qui voulait avoir son portrait de la main du peintre français, l'appelait à Rome. Foucquet revint en France mûri par ces enseignements, et il dota l'école de Tours du fruit de ses travaux. L'influence de ce séjour en Italie reparaît dans chacune des œuvres qu'il exécuta en France jusqu'à sa mort.

Nous réunissons avec une piété respectueuse ces œuvres oubliées pendant un temps, mais que la Renaissance italienne n'a point éclipsées.

Foucquet fut le dernier et le plus méritant de nos peintres nationaux; il est aussi grand que la plupart des peintres italiens ses contemporains. Pendant que les écoles de Cologne et de Bruges, toutes florissantes, se glorifiaient du nom de van Eyck, nos écoles de France, Douai, Dijon et Tours, se résumaient elles-mêmes dans le nom de Foucquet, pour former un centre digne de se présenter sous le nom de Renaissance française.

Nous ferons remarquer, pour l'honneur de Foucquet, qu'antérieurement à Pérugin et à Raphael, il avait traité d'une manière magistrale le sujet du *Mariage de la Vierge*, et que les chef-d'œuvres de ces divins maîtres ont laissé dans tout son éclat la gloire de l'illustre chef de l'école de Tours.

De nos jours, des esprits éclairés, impatients de cette obscurité dont le voile s'est appesanti sur les œuvres de Jehan Foucquet, ont cherché à les venger d'un oubli si immérité. Nous avons recueilli ces essais et constaté les tentatives de ces infatigables chercheurs, les maîtres de la science, de l'érudition et du bien dire. Nous avons pu réunir toutes ces voix amies et répéter, grâce à leur bienveillance, leurs justes appréciations de la vie et des œuvres de Foucquet. Nous les reproduisons pour la seconde fois en les complétant et en leur donnant une forme plus régulière ; nous nous sommes efforcé toutefois de conserver la personnalité des critiques ; leurs opinions, disséminées dans des écrits exposés à disparaître, reprendront, ainsi réunies dans le faisceau que nous formons en l'honneur de Foucquet, toute la séve et la virilité qu'elles avaient à leur origine.

Quelques critiques, amateurs de grandes toiles, ont reproché à Foucquet, en lui donnant avec dédain la dénomination de *miniaturiste*, de n'avoir fait que des sujets de petite dimension. En repoussant ce mode d'appréciation *à la toise*, nous renvoyons ces critiques à l'examen sérieux des peintures de Foucquet, si larges par la composition et par une disposition des personnages aussi ingénieuse que magistralement ordonnée.

L. CURMER.

NIHIL INEXPLORATVM
CALAMO SCRIPTORIO
La vie et les œuvres
De Jehan
Fouquet
Notice
Paris
L. Curmer
MDCCCLXVII

JEHAN FOUCQUET[1]

ŒUVRE

Grâce aux efforts persévérants de la critique moderne, le nom de Foucquet, longtemps enseveli dans l'oubli, est appelé à reprendre parmi les plus célèbres peintres la place élevée qui lui appartient.

Les œuvres de cet illustre inconnu, enfermées dans des manuscrits conservés eux-mêmes dans des dépôts publics d'un accès assez difficile aux recherches et aux études de comparaison, n'ont commencé à attirer sérieusement l'attention que lorsque les bouleversements politiques de la fin du siècle dernier ont fait arriver entre les mains d'un amateur éclairé, M. George Brentano-Laroche, de Francfort-sur-le-Mein, quarante débris d'un manuscrit fait pour maître Estienne Chevalier, trésorier du roi Charles VII.

Ces précieux monuments de l'art français appartiennent encore à M. Louis Brentano, son fils, dont la libérale hospitalité a permis à tous les voyageurs passant par Francfort de contempler ces quarante merveilles disposées avec art et bienveillance pour l'examen et l'admiration des amis des arts.

Deux autres fragments existent, l'un dans le cabinet de M. le baron Feuillet de Conches, à Paris, l'autre en Angleterre : ce dernier a appartenu au poëte Samuel Rogers, actuellement à miss Pringle.

Les autres ouvrages attribués à Jehan Foucquet sont :

La figure de la Vierge, sous les traits d'Agnès Sorel, qui se voit au musée d'Anvers, et qui faisait pendant au portrait d'Estienne Chevalier quand les deux tableaux formant diptyque se trouvaient dans l'église de Melun. Ce tableau est d'une notoriété incontestable ; il a été reproduit dans *le Moyen Age et la Renaissance*, peinture sur bois et sur cuivre, et une copie intentionnellement mutilée fait partie du musée de Versailles.

1. On ne s'étonnera pas de trouver le nom de Foucquet écrit tantôt avec un *c*, tantôt sans cette lettre : nous avons considéré l'orthographe qui maintient le *c* comme la véritable.

Le PORTRAIT peint à l'huile de Me ESTIENNE CHEVALIER, représenté à genoux, accompagné de saint Étienne, son patron, aussi agenouillé et tenant dans ses mains la pierre qui rappelle sa lapidation. Ce tableau est conservé à Francfort-sur-le-Mein, chez M. Louis Brentano, et est dû incontestablement au pinceau de Foucquet.

Les ANTIQUITÉS JUDAÏQUES DE JOSÈPHE, manuscrit appartenant à la Bibl. imp. de Paris, n° 6891, faisant partie de la RÉSERVE.

Un manuscrit de TITE-LIVE, n° 297 Sorbonne, Bibl. imp. de Paris.

Un second manuscrit de TITE-LIVE, n° 6907, fonds Versailles, n° 260, à la même Bibliothèque, pour une partie des miniatures seulement

Quatre-vingt-dix miniatures faisant partie d'un BOCCACE (*des infortunes des hommes nobles et femmes malheureux*) conservé à la Bibliothèque royale de Munich, et peintes, selon toute apparence, sous la direction de Foucquet; la première de ces miniatures, ou frontispice, exécutée de sa propre main en grande partie dans son école.

Une miniature que le R. P. Cahier dénomme *le Retour de l'Escorte,* et qui appartient à M. A. Didot.

Le PORTRAIT du pape EUGÈNE IV, fait pour la sacristie de l'église de la Minerve à Rome, et détruit aujourd'hui.

Deux portraits à l'huile au Musée Impérial du Louvre, sur la bordure inférieure desquels on a inscrit le nom de Jehan FOUCQUET, et qui sont celui du roi CHARLES VII, n° 653, reproduit dans le tome V du *Moyen Age et la Renaissance*, PEINTURE SUR BOIS, etc., page L; et celui de JUVÉNAL DES URSINS, n° 652.

Le moment n'est pas encore venu d'examiner chacun de ces ouvrages en détail; nous nous contenterons aujourd'hui de réunir les matériaux qui doivent aider à un travail de comparaison minutieux et complet, en laissant à chaque critique la responsabilité et le mérite de ses découvertes et de ses jugements.

CLASSIFICATION CHRONOLOGIQUE

SELON M. VALLET DE VIRIVILLE

DES

ŒUVRES DE JEHAN FOUCQUET

ET DE CELLES QUI LUI SONT ATTRIBUÉES.

1° Portrait d'Eugène IV,	1443.
2° Émail du Louvre,	1450 à 1470.
3° Diptyque de Melun,	vers 1450.
4° Portraits *contestés du Louvre,*	vers 1454.
5° Heures de Me Estienne Chevalier,	vers 1455.
6° Miniature *attribuée à Foucquet par M. A. Didot,*	1458 à 1485.
7° Boccace de Munich,	1458.
8° Antiquités judaïques,	vers 1470.
9° Décades de Tite-Live *(de Foucquet ou de son école),*	1480 à 1520.

BIOGRAPHIE

Naissance : 1415 ou 1420, selon M. Vallet de Viriville ;
1426, selon Chalmel.

Voyage a Rome, de 1440 à 1443 (peut-être 1447), pour faire le portrait du pape Eugène IV.

En 1470, Louis XI, après avoir créé l'ordre de Saint-Michel, mit à contribution le pinceau de Foucquet à l'occasion des cérémonies qui accompagnèrent l'installation des nouveaux chevaliers (1).

En 1472, un monument authentique nous montre Foucquet peintre du roi, chargé d'enluminer un livre d'Heures pour la duchesse d'Orléans (2).

Dès 1474, Louis XI, malgré sa confiance en son médecin Coitier, malgré sa dévotion et ses hommages envers Notre-Dame, était préoccupé par l'idée de la mort. Il prit alors, en vue de sa sépulture, des dispositions qu'il médita longuement et qu'il modifia par la suite, à divers intervalles. Dans ce dessein, il manda son premier sculpteur, Michel Colomb, et son premier peintre, Jean Foucquet. Tous deux reçurent ordre de lui soumettre un modèle réduit de tombeau, celui-ci peint et celui-là sculpté (3).

Les comptes royaux, sous la date de 1475, nous fournissent encore cette mention : « A Jehan Foucquet, peintre du roy, pour entretenir son estat (4). »

Selon le témoignage de Florio, Jean Foucquet vivait encore en 1477. C'est la dernière trace directe et certaine que nous connaissions de son

1. Compte des dépenses royales (1470-1471). *A Jehan Foucquet, peintre, la somme de 57 livres, baillée le 26e jour de décembre, sur ce qu'il pourra être dû pour la façon de certains tableaux que le roi lui a fait faire.*

2. Archives de Joursanvault. Catalogue de Gauille, publié par Techener, n° 824; le comte Léon de La Borde, *Renaissance*, p. 159.

3. Comptes royaux. Ms. Gaignières, n° 772, p. 615. (Voy. Laborde, *Renaissance*, p. 159.)

4. *Ibid.*, p. 160.

existence. L'inscription laissée par Robertet à la fin du Josèphe semble indiquer, en parlant de ce peintre, un maître de l'art qui avait disparu de la scène du monde. Nous pensons, d'après ces indices, que Jean Foucquet termina sa carrière vers 1485, âgé d'environ soixante-cinq ou soixante-dix ans. Il laissa deux fils, Louis et François Foucquet. L'un et l'autre cultivèrent l'art qui avait fait la gloire de leur père et continuèrent même par leurs propres travaux sa renommée.

La biographie de Foucquet se réduit donc à la date incertaine de sa naissance et de sa mort; à l'existence de deux fils, peintres comme lui, et à celle d'une fille du nom de Jeanne, mariée à Hugues de Sassenage (1).

Quant à la citation de son nom et d'une partie de son œuvre, nous allons la trouver dans Pelerin, Lemaire de Belges, Francesco Florio, Vasari, Chalmel, Brèche et Robertet.

Tels sont les renseignements que nous possédons sur Foucquet: pas de date absolument fixe et certaine; quant à la naissance et à la mort, rien d'authentique; seulement une ou deux citations de ses travaux; nous les rapportons dans leur sécheresse, car nous tenons surtout à ne faire que des énonciations constatées, laissant à l'imagination des commentateurs le soin de parer d'un air de vérité des inductions qui souvent ne reposent que sur des calculs de fantaisie; et comme nous donnons constamment le nom des critiques, chacun appréciera les présomptions selon ses idées.

1° Pelerin, *dit* le Viateur, *chanoine de Toul, mort en* 1523.

Pelerin, dit *le Viateur.*

Dans un ouvrage intitulé : *De Artificiali perspectiva*, un chanoine de Toul appelé Jean Pelerin, dit *le Viateur*, fait une espèce d'invocation aux artistes anciens et à ses contemporains vers la seconde moitié du XVe siècle ; il s'exprime en ces termes :

« *Bons amis trespassez et vivens*
Grans esperiz Zeusins, Apelliens
Decorans France, Almaigne et Italie
Geffelin Paoul et Martin de Pavye,
Berthelemi Fouquet, *Poyet, Copin,*
André Montaigne et Amyens Colin,

1. Voir p. 20.

Le Pelusin, Hans Fris, et Leonard
Hugues, Lucas, Luc, Albert et Benard,
Jehan Jolis, Hans Grun, et Gabriel
Vuastele, Urbain, et l'ange Micael,
Symon du Mans, dyamans, margarites,
Rubiz, saphirs, smaragdes, crisolites,
Amètistes, jacintes et topazes,
Calcédoncs, aspères el à faces,
Jaspes, berylz, acates et cristaux
Plus précieux vous tiens que tels joyaux,
Et touz autres nobles entendemens
Ordonnateurs de spécieux figmens.

« Ainsi, comme l'expose très-judicieusement M. Anatole de Montaiglon (1), par une comparaison avec des pierres précieuses, comme dans le passage ci-dessus cité, et antérieur, d'un contemporain de *Pelerin* (Jean Lemaire, dans sa *Plainte du Désiré*), le Viateur dit aux peintres de son temps : « O grans esprits, vous êtes plus précieux que les pierres « les plus belles et que les autres artistes » ; car c'est ainsi qu'il paraît comprendre ces autres artistes qui ordonnent des *figments spécieux* (objets beaux à voir). »

Il faut convenir que si Foucquet ne possédait pour passer à la postérité que le mince bagage de cette citation, il aurait toutes les chances possibles pour demeurer dans un éternel oubli ; mais la Renommée lui a donné si peu de sourires que la citation seule de son nom fait nombre parmi les actes de présence malheureusement si clairsemés dans sa biographie. Il faut avouer aussi que, si précieux que paraisse le souvenir du *Viator*, il s'élève encore un doute sur l'identité de Foucquet. Dans le cinquième vers, nous trouvons :

BERTHELEMI FOUQUET.

Ces deux mots, sans virgule intermédiaire, semblent appartenir au même individu; mais notre peintre a nom *Jehan*, et ses fils sont dénommés par Brèche *Louis* et *François*. Il en résulterait donc que ce serait un autre personnage que *le Viator* aurait voulu désigner : ce n'est guère probable, car si ce nom de Fouquet avait dû figurer dans la liste des contemporains remarquables de *Pelerin*, il en aurait parlé quelque autre part, et il n'existe pas de Berthelemi Fouquet qui ait été conservé dans les célébrités anciennes ou contemporaines

1. *Notice sur Jean Pelerin*. Tross. 1861.

du XVe siècle. Il est plutôt à croire que ce Berthelemi, malgré la virgule absente, s'applique à quelque autre nom aujourd'hui oublié, et que Foucquet reste seul pour toute sa valeur; ou bien peut-être encore à un Berthelemi Fouquet tout à fait passé dans l'oubli, alors celui dont nous nous occupons n'aurait rien à faire dans la citation que nous rapportons.

2° JEAN LEMAIRE, *de Bavai, dit* LEMAIRE DE BELGES, *prosateur, poëte, historien belge, mort en* 1548.

JEAN LEMAIRE DE BELGES.

Nous devons à la bienveillance de MM. Paulin Paris, de la Bibliothèque impériale, et Ferdinand Denis, de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, deux citations où cet auteur mentionne le nom de Jehan Foucquet.

M. PAULIN PARIS, conservateur à la Bibliothèque impériale de Paris.

M. Paulin Paris s'exprime ainsi :

« Il n'est rien d'indifférent dans les passages où l'on peut retrouver la mention des grands artistes dont les œuvres nous sont restées, et qui n'ont pris en général aucun soin de se recommander eux-mêmes au souvenir de la postérité. C'est ce qui nous décide à rappeler un vers de la *Couronne Margaritique*, poëme curieux et singulier de Jean Lemaire, composé en l'honneur de Marguerite d'Autriche, veuve récente du duc de Savoie Philibert II, mort en 1504; dans ce poëme, l'auteur évoque MÉRITE, qui appelle tous les grands orateurs, tous les grands poëtes, tous les grands artistes, à réunir tous leurs efforts pour tresser la *Couronne Margaritique*. La liste des peintres et imagiers est très-longue : le premier de tous est Roger; le second, Foucquet. Viennent ensuite Hugues de Gand, Diétric de Louvain, Johannes, Marmion; Hans, ou Jean de Bruges; Hugues Martin de Francfort, Nicole d'Amiens, Loys de Tournay, Baudoin de Bailleul, Jacques Lombard de Mons, Liévin d'Anvers, etc., etc. Voici les vers où Foucquet est nommé :

Alors MERITE, *entrant en leur danger,*
Ne peut fuyr, que tout ne leur desploye;
Car l'un d'iceulx estoit maistre Roger,
L'autre FOUQUET, en qui tout los s'emploie.

M. FERDINAND DENIS, conservateur - administrateur de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, à Paris.

M. Ferdinand Denis, à la page 64 de l'*Histoire de l'ornementation* (IMITATION DE JÉSUS-CHRIST), en parlant des auteurs inconnus des miniatures des manuscrits, ajoute :

« Il faut reconnaître qu'un nombre infini de peintres d'Heures ou de Missels ne sortaient pas, sans doute, de leur obscurité, et n'attachaient pas leur nom aux

œuvres charmantes qui surgissaient de leurs mains; mais, pour une foule d'entre eux, l'anonyme n'était plus absolu comme par le passé; puis, des voix bien connues proclamaient parfois les noms de ceux qui ne signaient pas leur œuvre. C'est ainsi qu'un chroniqueur de cet âge, assez indigeste dans ses récits, quoique assez original dans sa forme, se charge de mettre en relief tous ces noms oubliés aujourd'hui. Lemaire de Belges fait intervenir dans un dialogue, intitulé *la Plainte du Désiré*, les deux nymphes *Rhétorique* et *Peinture*, pour déplorer la perte de Louis de Luxembourg, dont Lemaire était secrétaire : c'est la Peinture qui proclame ainsi le nom de ses favoris. Après avoir rappelé le génie des temps antiques, elle s'écrie :

Et si je n'ai Parrhase ou Apelles,
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,
I'ay des esprits récents et nouvelets,
Plus ennoblis par leurs beaux pincelets
Que Marmion iadis de Valenciennes,
Ou que Foucquet, qui tant eut gloires siennes;
Ne que Poyet, Roger, Hugues de Gand,
Ou Ioannes, qui tant fut élégant.
Besongnez donc, mes alumnes modernes,
Mes beaux enfans nourris de ma mamelle;
Toy, Léonard, qui a graces supernes;
Gentil Bellin, dont les loz sont éternes,
Et Perusin, qui si bien couleur mesle;
Et toy, Jean Hay, ta noble main chome-elle?
Viens voir Nature avec Iean de Paris,
Pour lui donner ombrage et esperits.

3° Boivin le cadet, *membre de l'Académie française et de l'Académie des inscriptions, mort en* 1726.

Boivin le cadet. *Dissertation* sur le Catalogue de Gilles Mallet, bibliothécaire de Charles V. Voir les tomes I, II, V, des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, XVIIIe siècle.*

Ce n'est qu'au siècle dernier que le nom de Jehan Foucquet s'est produit dans l'érudition.

L'auteur anonyme des Mémoires historiques sur la Bibliothèque du roi, publiés seulement en 1739, en tête du catalogue de la *Théologie imprimée*, qui paraît être Boivin le cadet, avait remarqué l'inscription du manuscrit de Josèphe, et écrit, en parlant du règne de Louis XI :

Il y avait aussi un enlumineur en titre, nommé Jehan Foucquet, de Tours,

dont l'habileté paraît surtout dans les tableaux historiques du manuscrit des *Antiquités judaïques* de Josèphe, qui est dans la bibliothèque de Sa Majesté.

4° André Salmon.

André Salmon, archiviste honoraire à Tours.

André Salmon a publié, dans la première partie des *Archives de l'Art*, une description latine de la Touraine par Francesco Florio, reproduite par Chalmel dans son histoire de Touraine : il y est fait mention du portrait du pape Eugène IV exécuté pour la sacristie de la Minerve à Rome; ce portrait a été détruit, probablement lorsque, dans la première moitié du XVIIIe siècle, on a reconstruit au goût du jour la sacristie de la Minerve, dans laquelle s'était tenu le conclave qui a élu Eugène IV, le 3 mars 1431.

Voici ce que dit Vasari à propos de l'architecte et sculpteur florentin Antonio Filarete et du sculpteur florentin Simone, frère du grand Donatello, qui furent tous deux employés par Eugène IV. Celui-ci, dès son arrivée au pontificat, en 1431, les avait chargés de sculpter et fondre les portes pour Saint-Pierre; Simone, qui fit le tombeau du pape Martin V, prédécesseur immédiat d'Eugène, alla à Florence dans le courant du travail des portes, et, après avoir fait divers ouvrages, notamment « des bronzes qui allèrent en France », il mourut à l'âge de cinquante-cinq ans.

En apprenant cette nouvelle, Antonio, qui s'occupait à Rome à finir les ouvrages dont ils étaient chargés, en eut une grande douleur, pour l'avoir toujours connu très-fidèle en amitié et très-dévoué à ses amis dans toute leur fortune. C'est à ce moment qu'arriva à Rome *Giovanni Focchetta*, très-célèbre peintre, qui peignit à la Minerve le pape Eugène, qu'on tint à cette époque pour une très-belle chose.

Ce passage ne se trouve que dans l'édition de Vasari de 1550.

Le nom de *Focchetta* a depuis été altéré en *Foccora* et *Foccotta*. Foucquet paraît avoir résidé en Italie vers 1443, jusqu'en 1447, et y avoir même fait deux voyages; mais ces faits sont assez obscurs.

Voici un second passage de Vasari :

Peu de temps après la mort de Simone, le Filarete, revenu à Rome, mourut à soixante-neuf ans. Il fut enterré dans l'église de la Minerve, où il avait fait peindre le portrait d'Eugène IV à Giovanni Foccota, peintre très-loué, pendant que lui, Filarete, demeurait à Rome, au service de ce pape.

5° *M. le comte* Auguste de Bastard.

M. le comte Auguste de Bastard.

Nous avons eu l'honneur d'écrire à M. le comte Auguste de Bastard, comme à toutes les personnes contemporaines dont nous reproduisons les citations, pour obtenir l'autorisation de réimprimer les textes relatifs à Jehan Foucquet. M. de Bastard nous a adressé la lettre suivante :

Mon cher monsieur Curmer,

En 1834, j'ai donné, dans les *Peintures et ornements des manuscrits*, plusieurs miniatures de Jean Foucquet, et ma lettre à M. Paulin Paris renferme diverses appréciations sur le livre où elles ont été prises et sur leur auteur. Je n'ai guère d'autres choses à dire; toutefois, en continuant, après trente ans d'intervalle, à regarder l'illustre Tourangeau « comme une des gloires de la France au XVe siècle », je ne consens pas aujourd'hui à le faire l'égal des peintres italiens ses contemporains, encore moins à placer son nom à côté des noms de Léonard de Vinci et de Raphaël. Mais cette modification d'idées, que j'explique ailleurs, n'a pas amoindri mon admiration pour le grand artiste, ni diminué mon désir de la voir partagée.

Voici bientôt six ans qu'ayant à m'occuper d'un Livre d'Heures attribué à ce même Foucquet et peint pour le célèbre Ango, j'indiquais, dans notre *Bulletin du Comité historique* (tome IV), la narration d'un voyageur italien qui visitait la Touraine en 1477. Elle montre l'estime des étrangers pour notre compatriote, et fournit en même temps une date approximative de l'époque de sa mort, entre 1472 et 1477. Ce passage, cité par Chalmel (*Histoire de Touraine*), et que je crois avoir publié séparément ou traduit le premier, a été répété depuis son insertion dans le bulletin. Cependant, puisque vous me demandez ce que je sais sur Foucquet « de plus qu'en 1838 », époque où parut le tome II des *Manuscrits françois de la Bibliothèque du roi*, je vais rapporter ici le passage en question, et j'y ajouterai tout ce que j'écrivais à cette occasion.

Francesco Florio.

« Francesco Florio, voyageur florentin, décrivant les merveilles d'une église de Tours, Notre-Dame, surnommée *la Riche*, où figuraient des tableaux de Foucquet, ne craint pas de placer son nom à côté de ceux de Polygnote, d'Apelles et de Prométhée. « Là, dit Florio, je compare les ima-« ges des saints de l'ancien temps avec les modernes, et je suis frappé de la supériorité de Jean Fouc-« quet, *Fochetus*, sur les peintres de bien des siècles antérieurs. Ce Foucquet dont je parle, né à « Tours, a surpassé incontestablement, par son talent de peintre, non-seulement ses contemporains, « mais tous les anciens. Que l'antiquité vante Polygnote, que l'on célèbre Apelles; pour moi, je « serais trop content de mon partage si j'étais capable d'atteindre, par un digne langage, à la hau-« teur du mérite extraordinaire des œuvres de ce peintre! Et n'allez pas croire que cet éloge soit « une fiction poétique de ma part : il ne tient qu'à vous de prendre comme un avant-goût du talent « de cet artiste dans notre église de la Minerve [à Rome], si vous prenez la peine d'y regarder le « portrait *peint sur toile* du pape Eugène. C'est pourtant un ouvrage de la jeunesse de l'auteur; « mais avec quelle vérité et quelle puissance d'illusion il a su rendre son personnage! Croyez-moi,

« je puis réellement vous affirmer que ce Foucquet a le pouvoir de donner la vie à ses figures avec « son pinceau, et d'égaler presque le miracle de Prométhée.

« Hic tum imagines sanctorum prisci temporis comparo cum modernis, et quantum Jo- « hannes Fochetus ceterorum multorum sæculorum pictores arte transcendat mente pertracto. « Est autem hic de quo loquor Fochetus vir Turonensis, qui, facile pingendi peritior, non solum « sui temporis, sed omnes antiquos superavit. Laudet vetustas Polygnotum, extollant alii Apel- « lem; mihi autem satis superque tributum esse opinarer si digna ejus ac egregia in pingendo « facinora congruis verbis assequi valerem! Ne vero poemata me fingere arbitreris : in sacrario « nostro in Minerva poteris de hujus viri arte aliquid prægustare, si ibi *in tela pictum* Eugenium « pontificem advertere curaveris, quem tamen in ipsa adhuc juventa existens, sic vere transparenti « visione valuit in talem effigiem deducere. Ne dubita, nam vera scribo, potens est hic Fochetus « vivos penicillo effingere vultus ac ipsum pene Prometheum imitari! » *Francisci Florii Florentini, ad Jacobum Tarlatum Castellionensem, de probatione Turonica*, apud dom Martène, *Histoire de Marmoutier*, partie II, tome II, pièce 308 (1).

« Ce manuscrit de dom Martène est à la Bibliothèque impériale, et l'on trouvera le passage relatif à Foucquet vers la fin du récit de Francesco Florio. Notre voyageur florentin naquit vers 1420; il écrivait en 1477, et l'on croit qu'il était dans la cléricature. Il appelle déjà la Touraine le verger de la France (*Turonia..... est Franciæ viridarium*); il signale la poire de *Bon-Chrétien* et compare la richesse du trésor de l'abbaye de Saint-Martin à celui de Saint-Marc de Venise. — La relation publiée, annotée et *corrigée* par M. A Salmon, est tout au long dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine*, tome VIII, page 105 ; et le même recueil, tome III, page 116, nous apprend qu'en 1511-1512 un maître maçon (entrepreneur ??) du nom de Jacquet Fouquet (*sic*), travaillait à Tours; il appartenait probablement à la famille de notre grand artiste. »

Avant d'aller plus loin, je tirerai du récit de Francesco Florio les trois conclusions suivantes : 1° Que Jean Foucquet était mort avant 1477, c'est-à-dire âgé seulement de cinquante-sept ans environ, ou même cinquante et un, en admettant, avec Chalmel, que 1426 soit l'époque de sa naissance; — 2° Qu'en Italie, comme en France, les portraits ressemblants étaient encore rares dans la deuxième moitié du XVe siècle, puisque celui d'Eugène IV excite un tel enthousiasme chez notre Florentin; — 3° Que mal à propos on attribua à Jean Foucquet les *Heures de la reine Anne de Bretagne* et le livre commencé après la naissance de Marie Ango, fille du célèbre armateur (*Heures des enfants*) : en effet, il aurait eu près de quatre-vingts ans au moment où ces deux manuscrits furent exécutés !

« Dans ces derniers temps, M. du Sommerard et M. le comte Léon de Laborde se sont occupés de Foucquet, signalé, depuis l'an 1828, par J. L. Chalmel, qui lui a consacré, sous le nom de Fouquet (*sic*), un article biographique dans son *Histoire de Touraine* (in-8°, Tours, 1828, tome IV, page 186) : il cite François Florius, *De Commendatione urbis Turonicæ*, mais sans donner le passage ci-dessus. On suppose que Jean Foucquet naquit aussi vers 1420; il avait donc moins de vingt-sept ans quand il fut appelé à peindre le pape Eugène IV, mort en 1447 ; et Chalmel assure même qu'il n'était âgé alors « que d'environ vingt et un ou vingt-deux ans ». Cet auteur dit aussi qu'il fut en grande réputation sous le règne de Charles VII, et nous savons, par les comptes de Marie de Clèves, duchesse d'Orléans et de Milan, qu'il vivait encore en 1472.

JEAN BRÈCHE. « Jean Brêche, avocat, poëte et littérateur, né à Tours en 1514, « le plus bel ornement de cette « ville », au dire de Jean Imbert, nous apprend que Foucquet eut deux enfants, Louis et François, peintres comme lui, et qui soutinrent la réputation de leur père : « Quo certe alter non fuit præstan- « tior inter pictores, Johannes Foucquettus (*sic*), utque ejusdem filii, Lodoïcus et Franciscus (2). » — Dans les *Nouvelles sur les cours de France*, par le baron de Crespy-le-Prince, chef d'escadron d'état-major, on lit que Foucquet eut une fille du nom de Jeanne, mariée à Hugues de Sassenage parent de la belle Marguerite de Sassenage, maîtresse de Louis XI. La nouvelle intitulée *La Fille de Foucquet*, et dont la source nous est inconnue, a paru en décembre 1834, dans *France et Europe*, recueil périodique in-8°, imprimé à Paris, chez Fournier et Ce. A cette époque, nous avons envoyé à notre camarade et ami la preuve de l'existence de Jean Foucquet en 1472, et il l'a rapportée en note à la suite de la *nouvelle* et de nos réflexions sur le mérite de l'illustre maître.

« M. de Crespy-le-Prince, peintre lui-même, élève de David et auteur de charmants tableaux,

1. Voir page 22.
2. Voir aux *Décades de Tite-Live*.

Turenne endormi sur l'affût d'un canon, *Mademoiselle de Clermont*, *l'Orpheline*, *le Convoi du pauvre*, etc., nous avait demandé de l'aider dans la publication des peintures attribuées à Foucquet, mais nous avons eu le malheur de perdre cet excellent camarade avant qu'il eût pu exécuter sa pensée. » (*Bulletin du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, 1860, t. IV, page 673.)

Voilà, mon cher monsieur, ce que je peux vous dire en ce moment sur Jean Foucquet; mes autres matériaux ne sont pas en ordre, et ce n'est pas une petite affaire que de rechercher les œuvres d'un artiste mort depuis quatre siècles. Je vous félicite bien sincèrement de faire connaître à la France les miniatures conservées à Francfort, chez M. Brentano : la plus petite image reproduite avec fidélité vaut mieux que les plus beaux discours du monde.

Agréez donc mes compliments sur vos nouvelles publications, toujours en progrès, et l'assurance de mes sentiments empressés et dévoués.

AUGUSTE DE BASTARD.

Paris, 10 juin 1864.

6° M. SAINT-RENÉ TAILLANDIER, *professeur au Collége de France.*

M. SAINT-RENÉ TAILLANDIER, professeur au Collége de France.

Qu'était-ce donc que Jehan Foucquet? Il était né à Tours vers 1415 ou 1420. Initié de bonne heure aux secrets de l'art chez les maîtres enlumineurs de sa ville natale, il dut se placer tout jeune encore au premier rang, puisque nous le voyons dès l'année 1440 appelé à Rome pour y faire le portrait du pape Eugène IV. Jehan Foucquet, à cette date, n'avait pas plus de vingt-cinq ans. Vasari signale un portrait de Charles VII peint à Rome à la même époque, et qui, selon toute apparence, était l'œuvre du même artiste. Les éloges que Vasari lui donne rappellent exactement les termes dont s'était servi Florio Francesco : *tête peinte d'après nature, si belle et si bien traitée que la parole seule lui manque pour être vivante.* Quel autre que Jehan Foucquet eût pu faire d'après nature un portrait de Charles VII? On ne voit pas qu'à cette date aucun artiste italien soit venu en France, ni que d'autres artistes français aient visité l'Italie. Il y avait des rapports d'amitié entre le pape et le roi de France; n'est-il pas naturel de penser que le peintre de Tours, en se rendant à Rome pour y exprimer sur la toile les traits d'Eugène IV, emportait avec lui son portrait de Charles VII, soit qu'il fût chargé d'en faire don au souverain pontife, soit qu'il voulût le reproduire sur les murs du Vatican? C'est au Vatican, en effet, que ce Charles VII fut placé, au milieu d'autres personnages illustres à qui s'appliquent également les éloges de Vasari; ils avaient été peints à l'endroit même des *chambres* où Raphaël, soixante-dix ans plus tard, exécuta *la Captivité de Saint-Pierre* et *le Miracle de Bolsène.* Quel que fût le respect de l'Italie pour les vieilles écoles de peinture, Jules II fit effacer toutes ces figures pour donner un vaste champ à son peintre; n'était-ce pas d'ailleurs le temps où ce belliqueux pontife était en guerre avec la France, le temps où Louis XII, ripostant à ses attaques, le laissait bafouer par nos poëtes populaires sur les tréteaux de Pierre Gringoire? On ne devait pas tenir beaucoup

à conserver au Vatican le portrait d'un roi de France, et il est probable que l'ami d'Eugène IV paya pour l'adversaire de Jules II. Nous apprenons par Vasari que Raphaël fit copier ces peintures avant qu'elles fussent détruites : encore un hommage à Jehan Foucquet. Quoi qu'il en soit, la copie de ce *Charles VII* est perdue, aussi bien que le portrait d'Eugène IV. Il y a là néanmoins des indications acquises désormais à l'histoire. De tels débuts nous montrent quelle était la place du peintre de Tours parmi les artistes de son temps; nous ne sommes donc pas surpris de le voir chargé de travaux considérables par les premiers personnages du XVe siècle, travaux, hélas! bien dispersés de nos jours, mais non pas détruits, et qu'une sollicitude intelligente essaye de rassembler en ce moment sous nos yeux. Le peintre d'Eugène IV et de Charles VII trouva des protecteurs dont les annales de l'art doivent enregistrer les noms : Étienne Chevalier, trésorier de Charles VII ; le duc de Nemours Jacques d'Armagnac; enfin Marie de Clèves, troisième femme de Charles d'Orléans, le poétique prisonnier d'Azincourt, et mère du roi Louis XII. Étienne Chevalier surtout fut le Mécène de Jehan Foucquet.

7° M. Vallet de Viriville, *professeur à l'École des chartes.*

M. Vallet de Viriville, professeur à l'École des chartes.

Jean Foucquet naquit à Tours, vers 1415 ou 1420, selon toute apparence. Jeune encore et déjà célèbre, il débuta dans la carrière par le voyage de Rome. Ce fait considérable mérite que nous nous y arrêtions avec quelque développement. « En 1443, dit un historien de la Touraine, le pape Eugène IV fit placer dans l'église de la Minerve, à Rome, son portrait, peint par Jean Foucquet, considéré comme un des plus célèbres peintres de son temps, surtout pour le portrait (1). » L'écrivain à qui nous empruntons ce passage ne nous dit pas sur quel fondement s'appuie cette date de 1443. Mais le fait et cette date même, au moins approximativement, reposent sur un autre et excellent témoignage, Il y avait à Tours, sous Louis XI, ville de royal séjour alors, un Italien amoureux du beau, amoureux d'art et de littérature, nommé Francesco Florio. Natif de Florence, Francesco avait étudié à Rome, « autrefois palais des sciences, aujourd'hui réceptacle fétide de toutes les boues. » Ce trait à lui seul suffirait pour donner une date au témoignage de Florio, témoignage que des synchronismes très-précis fixent à l'année 1477. Florio avait connu en Italie le comte (Jean V) d'Armagnac, et le suivit lorsque ce grand baron, exilé par la justice de Charles VII, rentra en France, dans les premières années de Louis XI. Après avoir parcouru le royaume entier, ses écoles, ses monuments; après avoir habité trois ans Paris, Francesco alla se fixer à Tours. Cet étranger avait été séduit (lui-même nous le révèle) par la beauté du site, par le caractère gracieux des habitants, par le plaisir enfin de hanter, comme on disait dès lors et comme il le répète proverbialement, le *jardin*

1. Chalmel, *Tablettes chronologiques de Touraine*, p. 196, in-12, 1818. Voyez aussi, du même auteur, *Histoire de Touraine*, t. IV, in-8, 1828; à la *Biographie des Tourangeaux célèbres*, p. 180.

ou le *verger de France* (1). C'est là que, logé chez un chanoine de la cathédrale, il vint couler en paix le reste de ses jours, voués à une sorte de sybaritisme littéraire, au sein de cette patrie d'adoption. Florio composa divers ouvrages qui lui valurent de son temps une assez brillante réputation littéraire. L'un de ces écrits, conçu en latin et naguère encore inédit, a pour titre : *Éloge de la Touraine*. Cet opuscule est adressé par l'auteur à Jacopo ou Jacques Tartat, son compatriote, natif de Castiglione, près de Florence. Voici ce qu'il lui mande sur Jean Foucquet. C'est à propos de Notre-Dame la Riche, église fondée par saint Gatien, près de Tours, qui avait été récemment décorée par Louis XI. (Voir page 19.)

Je traiterai ici avec liberté un point qui importe à notre histoire nationale, et, qui plus est, à la cause de la vérité. Ainsi, vers 1440, un artiste français était mandé à Rome (2) pour y peindre le portrait du pape régnant. S'il est un lieu commun adopté, même chez nous, dans l'histoire des arts, c'est que la France, en fait de peinture, reçut à l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire vers 1500, ses premières leçons, et qu'elle les reçut de l'Italie.

L'Italie, en effet, l'a emporté historiquement sur nous par un genre de prééminence incontestable. L'Italie n'a point laissé périr, comme il est advenu en France, les œuvres, la biographie, jusqu'au nom des maîtres à qui elle avait donné naissance, et qui s'étaient transmis de main en main le feu sacré de l'art, chaque jour plus brillant et plus enflammé. Au XVIe siècle, notre France changeante traitait avec un égal et frivole dédain, le dédain de la mode, ses vêtements, son art national, ses édifices, ses ancêtres et ses morts. Cependant Vasari recueillait pieusement, sur tous les points de l'Italie, les souvenirs, les traditions de ce genre. Il les réunissait dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs, architectes*. Par ce durable monument (ou même le zèle filial n'est point exempt de complaisance), il assurait une existence immortelle à ces hommes, à cette gloire, qui sont encore aujourd'hui devant l'histoire et la postérité la richesse, le trésor, la prérogative morale de l'Italie.

Telle fut, entre l'Italie et la France, la véritable, mais aussi la seule, ou du moins la principale différence.

Quant à la question particulière qui nous intéresse, essayons de nous rendre un compte exact de l'état des choses à l'époque où le souverain de Rome confiait à notre compatriote le soin de reproduire ses traits.

L'école de Rome, ville qu'habitait Eugène, n'avait point encore atteint de sérieux développements. Mais Florence se trouvait à peu de distance de la ville éternelle, sur un point de l'itinéraire qu'eut à parcourir Jean Foucquet. Eugène IV était un pontife éclairé, ami des arts, né en Italie, et de multiples relations l'unissaient à Florence. Là brillait alors, sans compter les peintres d'Ombrie, une école déjà florissante et bien plus riche en talents que celle de Rome. C'était l'époque de Fra Lippo-Lippi, Alesso Baldovinetti, Cosimo Roselli, Benozzo Gozzoli; c'était

1. *Turonia viridarium Franciæ* (Manuscrit de Florio).
2. Le pape Eugène IV, né à Venise et mort à Rome, ne sortit jamais de l'Italie. Il fut donc nécessairement peint par Foucquet en Italie, et vraisemblablement à Rome même.

le temps de Masaccio, le plus grand parmi ces maîtres. Ici je laisse au fait la place et le rôle du raisonnement, et je ne disserterai pas sur le problème : *Foucquet fut mandé à Rome par le pape Eugène IV pour exécuter le portrait de ce pontife.* Rappelons-nous seulement qu'il s'agit d'un point tout spécial; il s'agit de l'art qui s'applique à exprimer la ressemblance individuelle d'une personne, de l'art du portraitiste en un mot, art naissant encore à cette époque, même en Italie. Je rappellerai maintenant sur ce point le témoignage si explicite et si remarquable rendu en 1477, c'est-à-dire plus de trente ans après le fait, par le Florentin Francesco Florio (1).

A la suite de cette remarque, qu'il me soit permis de rapprocher, par surcroît, une autre observation historique.

Le Plutarque des artistes italiens, Vasari, en racontant la vie de Piero della Francesca, parle incidemment d'un « peintre excellent », contemporain de celui-ci, et qu'il nomme Bramantino. « Ce dernier, dit-il, avait peint dans les chambres supérieures du Vatican divers sujets. Plus tard, au temps de Jules II, ces ouvrages furent détruits, afin que Raphaël d'Urbin pût, sur les mêmes emplacements, exécuter la *Captivité de saint Pierre* et le *Miracle de Bolsène.* Dans ces œuvres du Bramantino, continue Vasari, il y avait, comme *je l'ai entendu répéter, des têtes peintes d'après la nature, si belles et si bien traitées que la parole seule leur manquait pour être vivantes.* Avant qu'elles fussent détruites, Raphaël les fit copier, voulant conserver le portrait en couleur des divers modèles dont elles reproduisaient l'image. Car toutes ces effigies représentaient de grands personnages, tels que Charles VII, roi de France; Antonio Colonna, prince de Salerne; le cardinal Bessarion, etc. » Quant à la date de ces peintures, Vasari nous apprend, dans le même chapitre, qu'elles avaient été faites par Bramantino sous le règne et par ordre du pape Nicolas V, successeur d'Eugène IV (2).

Ainsi, d'une part, ce portrait de Charles VII, peint à Rome, sur mur, n'était point évidemment un original. D'autre part, nous ne connaissons aucune trace historique de quelque artiste italien venu en France auprès de Charles VII, sous le règne de Nicolas V. De là nous pourrions déduire une conjecture vraisemblable : c'est que l'image originale du roi de France, bien loin d'avoir été peinte à Rome,

1. Voir page 19.

2. Eugène IV occupa le trône pontifical de 1431 à 1447, et Nicolas V de 1447 à 1455. Voici le passage original de Vasari : « Dopo, essendo condotto à Roma per papa Niccola V, Piero della Francesca lavoro in palazzo due storie nelle camere di soprà a concorrenza di Bramente di Milano, le quale furono similmente gettate per terra da papa Giulio II, perche Raffaello da Urbino vi disignesse la *Prigiona di san Piero* ed il *Miracolo del corporale di Bolsena*, insieme con alcun altre che aveva dipinte Bramantino, pittore excellente de tempi suoi. E perche di costui non posso scrivere la vita, ne le opere particolari, per esse andante male, non mi parra fatica, poiche viene a proposito, far memoria di costui. Il quale, nelle dette opere che furono gettate per terra, aveva fatto, secundo che ho sentito ragionare, alcune teste, di naturale, si belle e si ben condotte, che la sol parola mancava a dar loro la vita. Delle quale teste ne sono assai venute in luce, perche Raffaello da Urbino le fece ritrare, per avere l'effigie di coloro. Che tutti furono gran personnagi, perche fra essi era Niccolo Fortebraccio, Carlo VII, re di Francia; Antonio Colonna, principe di Salerno; Francesco Carmigniola, Giovanni Vitellescho, Bessarione cardinale, Francesco Spinola, Battista da Cœnneto; i quali tutti ritratti furono date al Giovio, da Giulio Romano, discepolo ed crede di Raffaello da Urbino, e dal Giovio posti nel suo Museo a Como. » (*Vite*, etc., éd. de Lemonnier, *Firenze*, 1843, in-12, t. IV, p. 18.)

y fut portée de France, et sans doute par Foucquet lui-même. Mais abstenons-nous de conjectures. Un fait constant, c'est que le portrait d'Eugène IV avait été exécuté par Jean Foucquet et placé au trésor de la Minerve (1), du vivant et par ordre de ce pontife, avant que Nicolas V fît reproduire par Bramantino le portrait de Charles VII.

L'Italie et surtout Rome, vers 1440, n'avaient donc point de leçons fort précieuses à donner, pensons-nous, du moins en ce qui touche la peinture de portrait, à un maître tel que celui dont nous voulons retracer les œuvres et le souvenir. Rome et l'Italie ont conservé un suprême ascendant sur le monde des arts; mais ce n'est point toujours par l'exemple direct de leurs artistes vivants que Rome et l'Italie ont fait régner cette influence. L'Italie du XVe siècle offrait aux regards avides d'un visiteur tel que Foucquet ses écoles et ses académies naissantes. Elle pouvait lui montrer les œuvres de ses peintres, de ses architectes, qui rivalisaient alors au sein de ses diverses principautés ou républiques. Elle lui réservait les éternelles beautés de son climat, de son paysage, et le spectacle aussi varié que pittoresque de sa vie civile et de ses costumes. Mais il est un autre don, il est une dernière influence, qu'elle pouvait seule, et par-dessus tout, verser au sein d'un pareil disciple. A cette époque un esprit nouveau agitait l'Italie tout entière. Les monuments des arts que l'antiquité avait élevés sur ce territoire privilégié n'avaient point tous succombé sous les coups de la barbarie. Le génie avait sommeillé, mais non péri, et voici qu'il se réveillait après une période de temps mesurée par la Providence. De toutes parts, sous les pieuses investigations d'amateurs riches et passionnés, le sol rendait à la lumière et à l'admiration publique des trésors qui lui avaient été confiés. Une population de chefs-d'œuvre, soulevant pour ainsi dire du front cette terre qui ne la voilait qu'à regret, apparaissait, *renaissait* au milieu du peuple des vivants, saluée sur le même sol, par cette ardente postérité qu'elle régénérait, d'acclamations enthousiastes. Ce n'était point seulement la forme plastique de ces œuvres d'architecture ou de sculpture qui allait reprendre possession de la faveur et du goût général. Ce n'était point encore l'art à la fois imitateur et spontané, l'art italien de la renaissance, qui déployait ses modernes productions. Non : l'heure des Léon X et des Jules II n'avait point sonné. Mais c'était le *mens divinior* (2) qui ressuscitait de ses tombeaux. Avant

1. L'église de Sainte-Marie sur la Minerve existe encore. Elle appartenait et appartient toujours aux dominicains. C'est dans cette église même que se tint, en 1431, le conclave des cardinaux qui prononça l'élection d'Eugène IV. Ce pape eut, comme on sait, de grandes obligations au roi de France Charles VII, qui, en le reconnaissant, contribua d'une manière très-puissante à l'extinction du schisme pontifical qui divisait l'Église. Il est probable que l'artiste français fut chargé de peindre à Rome le souverain pontife et de lui offrir en même temps le portrait de Charles VII. Je n'ai rien négligé pour m'enquérir à Rome au sujet de cette effigie d'Eugène IV, monument si précieux, dans le cas où l'on pourrait le retrouver, au point de vue de l'art et de l'histoire. Les religieux de la Minerve, en réponse aux instantes demandes qui leur ont été adressées, n'ont pas pu fournir la moindre notion ni le moindre renseignement sur cet ouvrage. On trouve dans Ciaconi (*Vitæ Pontificum*, 1630, in-fol., col. 1125) un portrait gravé sur bois d'Eugène IV qui paraît être la reproduction (assez médiocre) d'une effigie excellente prise d'après nature. L'original pourrait bien n'être autre chose que l'ouvrage même de Jean Foucquet.

2. ....Mens divinior atque os
Magna sonaturum.

d'animer le marbre sous le ciseau de Michel-Ange, avant de rayonner d'un suave et divin éclat sur la palette du Sanzio, il pénétrait universellement dans les intelligences à l'aide de la littérature. Énée Silvio, Bessarion, Laurent Valla, Philelphe et tant d'autres, communiquaient cet esprit par les feuilles multiples de leurs ouvrages. Ils le propageaient par la contagion rapide et animée de la parole. L'Italie retrouvait comme la conscience morale de ses traditions et de ses facultés. Elle secouait le vêtement gothique du moyen âge, vêtement d'emprunt, étranger pour elle et peu fait pour son génie. Elle rentrait dans l'intelligence et dans la possession des types ou des formules que l'art antique avait inventés; ces formules qui, à travers les variétés ethnographiques et morales de l'humanité, semblent destinées à une sorte de domination générale, tant elles répondent au sentiment inné du beau et de l'harmonie; ces formules enfin qui avaient eu sur la terre d'Italie, de la Grande-Grèce, un insigne théâtre et comme une seconde patrie.

Telle fut la grande, notable et salutaire influence que Foucquet ne put manquer de ressentir et de s'assimiler comme fruit de son pèlerinage d'artiste. Nous rapportons sans hésiter à cette cause les traces, les effets visibles, qu'on en retrouve dans ses ouvrages. A défaut du témoignage rapporté ci-dessus, ces traces mêmes pourraient être invoquées comme de puissants indices pour attester que Jean Foucquet avait vu l'Italie.

JEAN FOUCQUET

ET

SON PORTRAIT DU PAPE EUGÈNE IV

D'APRÈS LES TÉMOIGNAGES D'ANTONIO FILARETE ET DU VASARI (1).

M. Anatole de Montaiglon, secrétaire de l'École impériale des chartes, à Paris.

« Les livres les plus fameux ne sont jamais si complétement connus qu'il n'y ait et qu'il ne doive toujours y avoir, soit comme fait, soit comme appréciation, quelque chose de nouveau à en faire sortir. En effet, si le livre est toujours le même, les yeux qui le lisent changent et se succèdent ; non-seulement les intelligences ont des valeurs et des aptitudes diverses, mais surtout la différence des temps varie et renouvelle les points de vue et les besoins. On remarque ce qui avait passé inaperçu, on s'intéresse à ce qui était resté dans l'ombre, on comprend autrement ce qui avait été étudié, ce dont on croyait n'avoir plus rien à tirer ; et c'est en vertu de ce phénomène que la critique moderne a recréé l'histoire de l'Antiquité en puisant aux mêmes sources que ses devanciers. »

Ces réflexions, bien simples, m'étaient dernièrement inspirées par l'étonnement où j'étais de me trouver le premier à remarquer la corrélation de quatre passages du Vasari se rapportant à un même homme, à un artiste français en Italie, nommé maître Jean, qui a enseigné la peinture à fresque au Lorrain Guillaume de Marcillat, qui a sculpté en bois, pour Michel-Ange, un modèle de son projet de Saint-Pierre ; qui a laissé à la Nunziata de Florence un grand saint Roch en bois, encore existant, et qui enfin, lorsque François Ier avait fait commencer la construction de l'église Saint-Louis-des-Français, y avait sculpté des bas-reliefs de travertin si estimés qu'on les conserva dans le nou-

1. *Archives de l'art français*, recueil de documents inédits relatifs à l'histoire de l'art en France, publié sous la direction de MM. Philippe de Chennevières et Anatole de Montaiglon. (Paris, Dumoulin et Tross, 2e série, t. I, 1861, pages 454-468.)

— M. Anatole de Montaiglon ayant bien voulu nous permettre la reproduction de son travail, nous aimons mieux le donner en entier que de le morceler en lui ôtant son unité. (L. C.)

vel édifice élevé par les soins de Catherine de Médicis. Ni les éditeurs successifs du Vasari, ni ses traducteurs, ni aucun historien de l'art français, n'avaient rapproché et éclairé l'un par l'autre ces quatre passages, dont la réunion constitue presque une biographie (1).

Je pensais peu que ce même Vasari me réservait une surprise du même genre, et que les *Archives* auraient à signaler les éloges qu'il donne incidemment à notre Jean Foucquet. Ses éditeurs n'ont pas su de qui il parlait, et il serait injuste de leur en faire un crime; mais nous devons, en qualité de Français, relever et éclaircir pour eux ce passage du biographe italien.

Il pouvait même échapper plus longtemps encore à l'attention par ce fait qu'il se rapporte à une œuvre de Foucquet déjà citée, le portrait du pape Eugène IV, fait pour la sacristie de l'église de la Minerve à Rome. On pouvait, en lisant le texte des *Vite*, croire tout naturellement que le renseignement venait d'elles, et passer outre sans s'apercevoir de l'intérêt du passage. Il en a beaucoup, car ce n'est pas au Vasari que la biographie de Foucquet a emprunté jusqu'à présent ce fait important. C'est l'historien Tourangeau Chalmel qui l'a mis en circulation dans l'article *Foucquet* du Dictionnaire biographique qui termine son *Histoire de Touraine* (2); il l'avait pris, non pas au Vasari, qu'il ignorait, mais à la description latine, alors inédite, de la Touraine, par un certain Francesco Florio. Cette description a depuis été publiée par notre regrettable collaborateur M. André Salmon, et le passage relatif à Foucquet a été reproduit alors dans la première série des *Archives* (3). Par là, c'est d'abord dans Chalmel, et ensuite dans Florio directement, que tous ceux qui ont parlé en France de Foucquet ont pris ce qu'ils ont dit de ce portrait, fait et conservé à Rome. Le témoignage de Vasari est donc un témoignage encore inconnu, puisqu'il n'a pas été produit dans la question et qu'il n'a pas été rapproché de

1. *Les Beaux-Arts*, revue nouvelle, t. I, 1860, p. 102-7 et 137-47. M. Alfred Darcel, dans une note un peu postérieure insérée au *Journal de Rouen*, a émis la supposition que le *Joao de Ruam*, c'est-à-dire le *Jean de Rouen*, cité en 1546 par le prieur de Saint-Vincent de Lisbonne comme l'architecte du monastère de Saint-Jean de Coïmbre, sous le roi Emmanuel (1495-1521), et comme l'un des auteurs de ses rétables en pierre très-délicats, est peut-être encore le même, ce qui nous donnerait la patrie de maître Jean. (V. le comte Raczynski, *Lettres à la Société de Berlin sur les arts en Portugal*, p. 331, et *Dictionnaire historico-artistique du Portugal*, p. 252-3.) J'avais remarqué que maître Jean devait être du nord de la France, et M. Darcel fait observer la coïncidence de cette délicatesse de travail attribuée aux deux sculpteurs; mais, en posant l'interrogation, M. Darcel s'est gardé d'affirmer, et, en l'absence de preuves, il ne lui était pas possible d'aller jusque-là. Le rapprochement n'en est pas moins curieux, et je le rappelle ici pour qu'il se vérifie au besoin.

2. Tome IV, p. 186-7. Il est d'autant plus nécessaire de citer les pages que, l'article *Foucquet* se trouvant par erreur avoir été reporté après celui de *Simon François*, on ne le trouverait pas si on le cherchait seulement à la place alphabétique, où il devrait être.

3. Ire série, janvier 1856, IV, 168.

l'autre. Ni sir Charles Eastlake, le savant auteur des *Materials for an history of oil-painting*, qui l'a remarqué, ni M. F. Reiset, qui me l'a obligeamment signalé, ne s'y sont trompés; ils ont reconnu qu'il y avait là quelque chose de vraiment nouveau, et l'on verra en effet que, si le Vasari ne nous parle que d'une œuvre déjà connue, ce qui ressort de l'examen de son texte ajoutera quelque chose au peu que l'on sait encore sur le bon miniaturiste du roi Louis XI (1).

C'est dans la double vie de l'architecte et sculpteur florentin Antonio Filarete (2) et du sculpteur florentin Simone, frère du grand Donatello, qui furent tous deux fort employés par Eugène IV. Celui-ci, dès son arrivée au pontificat, en 1431, les avait chargés de sculpter et de fondre des portes pour Saint-Pierre. Simone, qui fit le tombeau du pape Martin V, prédécesseur immédiat d'Eugène, alla à Florence dans le courant du travail des portes, et, après avoir fait divers ouvrages, notamment « des bronzes *qui allèrent en France* », il mourut à l'âge de cinquante-cinq ans :

« En apprenant cette nouvelle, Antonio, qui s'occupait à Rome à « finir les ouvrages dont ils étaient chargés, en eut une grande dou- « leur, pour l'avoir toujours connu très-fidèle en amitié et très-dévoué « à ses amis dans toute leur fortune. C'est à ce moment qu'arriva à « Rome Giovanni Fochetta, très-célèbre peintre (3), qui peignit à la « Minerve le pape Eugène, qu'on tint à cette époque pour une très- « belle chose. Il se lia intimement (4) avec Antonio; mais leur amitié « ne dura pas pour cela bien longtemps, parce qu'Antonio, un soir « qu'ils soupaient ensemble à une vigne, fut pris d'une descente si « violente et si cruelle que, le trouvant au milieu de quelques excès, « elle l'envoya dans l'autre vie, à l'âge de soixante-neuf ans. »

On s'étonne sans doute qu'un passage si étendu et si précis, où le nom est aussi exact et aussi positif que le fait lui-même, ait échappé jusqu'à présent. On sera moins surpris quand j'aurai dit qu'il se trouve seulement dans l'édition publiée en 1550 chez Torrentino, c'est-à-dire

1. Il est juste de remarquer, comme nous l'avons déjà fait, que c'est au siècle dernier que le nom de Foucquet s'est produit dans l'érudition. L'auteur anonyme du *Mémoire historique sur la Bibliothèque du roy*, publié en 1739 en tête du *Catalogue de la Théologie imprimée*, — qui est probablement non pas Clément, ni Jourdain, mais Boyvin le cadet, le garde des livres, — avait remarqué l'inscription du manuscrit de Josèphe, et il a écrit (page VII), en parlant du règne de Louis XI : « Il y avoit aussi un enlumineur en titre, nommé Jean Fouquet, de Tours, dont l'habileté paraît surtout dans les tableaux historiques du manuscrit des *Antiquités judaïques* de « Josèphe, qui est dans la bibliothèque de Sa Majesté. »

2. *Filarete*, chez nous Philarète (qui aime la vertu), n'était pour lui qu'un surnom. Il s'appelait Antonio Avertino.

3. Le *assai* italien, qui signifiait originairement *assez*, a bien plus souvent le sens du superlatif.

4. *Dimesticossi assai.*

dans la première édition (1). Dans la seconde, pour des raisons qui seront appréciées plus loin, Vasari a abandonné cette version, et restreint le nombre de lignes consacrées à Jean Foucquet.

Or c'est le passage réduit, et devenu par sa brièveté encore plus incident, qui est le seul connu et répandu, parce que c'est la seconde édition, celle de 1568, d'ailleurs si augmentée et si améliorée, qui a servi de base à toutes les réimpressions subséquentes, et, sans leur demander d'aller jusqu'aux pures variantes du texte, comme pour un ancien, il est à regretter qu'aucune ne se soit préoccupée de signaler les variantes d'idées, et surtout celles du récit des faits. De plus, par un malheur singulier, les ouvriers des Giunti ont changé *Fochetta* en *Foccota*, et, au moins depuis l'édition de Bottari (2) jusqu'à la traduction de MM. Jeanron et Leclanché (3) et jusqu'à la nouvelle édition de Florence (4), *Foccota* est devenu et demeuré *Foccora*. Une notule de Bottari, religieusement répétée par ses successeurs, auxquels elle aurait bien dû inspirer le désir de vérifier le vrai texte de la seconde édition suivie par eux, indique bien qu'au lieu de *Foccora*, la première édition porte *Gio. Fochetta;* mais on conviendra que cela ne suffisait pas pour y faire reconnaître Foucquet. Il aurait fallu la variante tout entière.

En même temps, et en s'en tenant à ce premier texte, plusieurs conséquences en ressortiraient nécessairement. Foucquet serait venu en Italie après la mort de Simone; il y aurait été à la mort du Filarete. Les érudits italiens en ignorent les dates, et nous ne pouvons prétendre à en savoir plus qu'eux là-dessus. Mais, sans entrer dans la distinction probable de deux Simone contemporains, dont l'un serait le fils du sculpteur Nanni, de Fiesole, et dont l'autre n'est pas d'une façon bien certaine le frère du Donatello (5), nous pourrions arriver indirectement à établir des points de repère. Vasari fait commencer les portes en 1431 et les fait achever en douze ans, ce qui nous amènerait en 1442; mais, d'un côté, les bas-reliefs des portes offrent non-seulement le couronnement de l'empereur Sigismond, qui est de 1433, mais l'audience des ambassadeurs orientaux, envoyés par les Églises grecques pour l'affaire de l'union, et les conciles de Ferrare et de Florence, qui sont de 1439, ce qui reporte après cette date l'exécution du travail. De l'autre côté, Vasari, en nous apprenant qu'il fut continué en l'absence

1. *Seconda parte*, p. 359.
2. 1771, II, 197.
3. II, 284.
4. 1848, III, 293.
5. Baldinucci, *Vie de Filarete*, et le *Vasari* de Lemonnier, III, p. 291, note 2.

du pape, nous apprend par là même qu'il ne fut achevé qu'après sa rentrée à Rome, qui eut lieu le 18 septembre 1443, et sans doute pas immédiatement. Par suite, Simone serait mort, les portes auraient été achevées et Foucquet serait venu au plus tôt après 1443, sans que l'année exacte de ces trois faits pût être fixée d'une façon positive.

Les faits personnels au seul Filarete nous mèneraient beaucoup plus loin. La première pierre de l'Hôpital, qu'il construisit à Milan pour le duc Sforza, fut posée le 12 avril 1457 (1). De plus, le Filarete a laissé sur son art un traité manuscrit, dont il existe deux copies un peu différentes, dédiées l'une à François Sforza, l'autre à Pierre de Médicis. L'année 1460 est citée nommément dans les deux manuscrits, et François Sforza est mort en 1466; il est question dans tous les deux du vieux Côme de Médicis comme vivant; celui-ci étant mort en avril 1464, il est certain que les deux manuscrits, qui sont à peu près contemporains l'un de l'autre, doivent être placés entre 1460 et 1464. Filarete a donc vécu après cette date, et, comme Foucquet se serait trouvé avec lui le jour même de sa mort, il s'ensuivrait que Foucquet aurait été en Italie et avant et peut être même bien après 1464.

Or, il y avait alors dix-sept ans que le pape Eugène IV n'existait plus, puisqu'il est mort le 23 février 1447. Par là, ou Foucquet aurait été deux fois en Italie, ce qui est peu probable, ou il serait arrivé avant 1447 pour y rester jusqu'en 1464, ce qui l'y ferait demeurer vingt ans, conclusion inadmissible si l'on se reporte à la façon dont il a travaillé en France sous Charles VII et sous Louis XI, et aux dates précises dues aux recherches heureuses de M. Léon de Laborde. Ne les eût-on même pas, il faudrait encore se refuser à le croire, car le goût français des œuvres de Foucquet n'a — et cela dans les seuls détails d'ornementation venus par les manuscrits et les petits objets, la seule façon dont l'art italien ait influé sur notre renaissance du XVe siècle — que de très-légères et extérieures traces italiennes; elles s'opposent par leur présence même à ce qu'on puisse admettre qu'une influence aussi prolongée n'ait pas été plus puissante, et il serait étonnant que Foucquet n'eût fait en Italie qu'une seule œuvre importante. Le seul moyen de sortir de cette impasse, contrairement à Florio, qui dit de Foucquet, à propos de ce portrait d'Eugène, *tamen in ipsa adhuc juventa existens*, serait d'admettre qu'il n'a pas été jeune en Italie, qu'il y était après 1464, et forcément que son portrait d'Eugène IV n'a pas été fait d'après nature. Cela n'aurait rien que de très-possible, car Foucquet pouvait faire tout

1. *Vasari*, p. 290.

aussi bien son tableau d'après les médailles, les portraits, dessinés ou peints, et les sculptures. Filarete lui-même, qui parle des portes de bronze de Saint-Pierre comme sculptées en l'honneur de saint Pierre, de saint Paul et d'Eugène IV, y avait mis celui-ci à genoux aux pieds de saint Pierre; son tombeau, qui était peut-être aussi l'œuvre de Filarete, et qui a été exceptionnellement sauvé lors de la reconstruction (1), pouvait offrir aussi sa figure. Foucquet n'avait donc pas besoin de l'avoir connu pour le peindre.

Tout cela pourtant s'arrange mal avec ce que nous savons de la vie de notre artiste; mais, à moins de tenir les assertions du Vasari pour non avenues, — et elles sont, sinon d'autant plus certaines, au moins d'autant plus sincères qu'elles sont incidentes et sans grand intérêt pour lui, — il faut se résoudre à en passer par là. Un document contient ce qui est en lui, et non pas ce qu'on voudrait en tirer, et, à peine de se perdre dans l'invention, on ne peut, en s'en servant, se refuser à subir ce qu'il donne d'une façon à la fois naturelle et nécessaire, et le détruire autrement que par un document plus authentique.

La seconde version du Vasari est, je l'ai dit, plus courte que la première :

« Peu de temps après la mort de Simone, le Filarete, revenu à Rome, « mourut à soixante-neuf ans. Il fut enterré dans l'église de la Mi- « nerve, où il avait fait peindre le portrait d'Eugène IV à *Giovanni Foc-* « *cota*, peintre très-loué, pendant que lui Filarete demeurait à Rome « au service de ce pape. »

Nous n'avons plus à nous occuper de la faute d'impression dans le nom. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est la façon dont le Vasari retranche la partie la plus précise de sa première leçon, celle qui consistait à dire que Foucquet était avec le Filarete le jour même de sa mort. Est-ce seulement parce que cela n'avait pas grand intérêt pour lui? Ou bien est-ce une correction véritable et volontaire, et une meilleure connaissance soit des faits relatifs à Filarete, soit de la date à laquelle avait été peint le portrait de Foucquet, lui a-t-elle montré qu'il avait été précédemment induit en erreur? En dehors de toute autre preuve,

1. La congrégation de chanoines fondée à Venise sous le titre de chanoines de Saint-George *in Alga*, qui est une île des lagunes, l'avait été par Antonio Cornaro et par Gabriele Condolmerio, qui furent ensuite Grégoire XII et Eugène IV. Après la mort de celui-ci, le cardinal Latino Orsini les établit à Rome vers 1450, à San Salvatore in Lauro, et ceux-ci, lorsque le tombeau d'Eugène IV fut démoli pour la nouvelle église de Saint-Pierre, achetèrent les marbres dont il était composé et le reconstruisirent dans leur cloître (*Histoire des Papes* de Duchesne, 1645, in-fol., p. 781, et Eggs, *Pontificium doctum*, Cologne 1718, in-fol., p. 615). Plus tard, l'église ajouta à son nom celui de la Madona di Loreto de' Marchigiani, et, en 1750, la *Roma moderna*, de Gregorio Roisecco, II, 71, y indique encore le tombeau d'Eugène IV.

la façon dont la seconde version ne trouble rien dans ce que nous savons de la vie de Foucquet, mais s'y encadre tout naturellement, ferait pencher pour la seconde opinion. Foucquet aurait été à Rome du temps d'Eugène IV; il aurait connu le Filarete, et celui-ci lui aurait procuré un travail dont il disposait. Il y a là moins que dans l'édition de 1550, mais il est naturel qu'il n'y ait là rien qui ne soit vrai. Par bonheur, un document où on n'avait pas encore vu Foucquet, et que m'a fait forcément trouver le Vasari par cela seul qu'il parlait de Foucquet dans la vie du Filarete, vient dissiper toute incertitude à cet égard.

Filarete a laissé une sorte de traité d'architecture, que Vasari a connu et dont Florence possède les deux copies dont j'ai parlé, l'une dédiée à Sforza, à la bibliothèque Palatine (n° 372), l'autre dédiée à Pierre de Médicis, à la Magliabechienne (classe XVII, codice 30). Il est toujours inédit, mais le docteur Gaye, l'étudiant avant les derniers éditeurs du Vasari (1), en a extrait, d'après le manuscrit de la Palatine, des fragments qu'il a publiés dans son *Carteggio inedito d'artisti italiani* (2). Ces fragments se composent de la dédicace, qui est un fait de la vie de Filarete, et d'un autre passage contenant une énumération de peintres, que Gaye n'a pas éclaircie, mais qui lui a paru curieuse en soi et peut-être bonne à l'occasion. Je la traduis en entier pour montrer dans quelle compagnie Foucquet est placé par le Filarete, qui n'est plus un historien comme le Vasari, mais un contemporain absolu. Après avoir exposé au duc le plan de la *Citta Sforziade*, de la ville de Sforza, il fait le duc lui parler des peintres qu'il conviendra d'employer, et Filarete répond :

« Je crois, seigneur, qu'il convient d'attendre, parce que les peintures « demandent à être bonnes. Il y en avait à Florence qui seraient ve- « nus, et qui tous étaient excellents, mais qui sont morts : *Masaccio*, « *Masolino*, *Fra Giovanni*. Récemment il en est mort encore trois autres « excellents : *Domenico de Venise*; *Francesco de Pesello*, lequel *Pesello* pei- « gnait aussi les animaux; *Bertho*, qui mourut à Lyon sur le Rhône; « un autre encore, qui était très-docte et habile peintre et qui s'appe- « lait *Andreino*. J'ai donc peur qu'il ne soit difficile de trouver des pein- « tres. Nous ferions bien..., et il faudra voir s'il y en a encore dans les « pays au delà des monts. Il y en avait là un très-vaillant, qui s'appe- « lait *Giovanni de Bruges;* celui-là aussi est mort. Il me paraît qu'il y a « aussi un maître *Ruggieri*, que l'on vante encore, ou un *Giacchetto*, Fran- « çais, qui, s'il vit encore, est un bon maître, surtout pour pourtraire

1. V. leur note. p. 291.
2. Firenze, Molini, 1839, in-8, t. I, document LXXXIII, p. 205-6.

« d'après le naturel. Il a fait à Rome le pape Eugène et deux autres « personnages de sa maison, qui en réalité avaient proprement l'air « d'être vivants. Il les avait peints sur une toile qui fut placée dans la « sacristie de la Minerve, et je le dis parce qu'il les a peints de mon « temps. »

Le texte du Filarete est celui-ci : *o un Giachetto francioso*. Il faut convenir qu'il était bon d'être prévenu pour reconnaître Foucquet et tirer *français* du *francioso* de Filarete, qui écrit au reste très-durement et exagère même les âpretés de la prononciation florentine. Les deux manuscrits paraissent porter bien *Giachetto*, puisque Gaye, qui donne leurs variantes, n'en donne pas là-dessus. Comme *giacco* veut dire singe, et que, dans la vieille France, dans la Touraine particulièrement, *fouquet* veut dire *écureuil* (1re série, VI, 3), *giachetto*, petit singe, serait-il là pour traduire le sens d'écureuil, qui est agile comme un singe? Est-ce le prénom seul, abrégé du diminutif *Giovanichetto?* Est-ce une faute de lecture pour *Focchetto* ou pour *G. Fochetto?* Filarete, qui ne dit pas avoir chargé lui-même Foucquet de ce travail et n'est pas resté en relation avec lui, avait-il oublié son nom, et a-t-il mêlé ensemble le nom et le prénom? En fait, l'identité de l'ouvrage cité par Filarete, par Florio et par Vasari, ne peut laisser de doute sur celle de la personne, et il serait oiseux de prouver qu'il s'agit là de Jean Fouquet, et non pas d'un autre. Il vaut mieux s'occuper du passage lui-même, qui éclaircit bien des doutes.

Que Foucquet soit ou non retourné en Italie, ce qu'il faudrait prouver, il y avait, de 1460 à 1464, longtemps que Foucquet avait quitté l'Italie, assez longtemps même pour que l'âge qu'il devait avoir alors permît au Filarete de croire qu'il pouvait être mort, ce qui n'était pas, puisque M. Léon de Laborde a trouvé de lui une mention authentique avec la date de 1475 (1). En tout cas, le vieux Filarete — je dis vieux parce qu'au plus beau moment de la peinture italienne, il fallait avoir vieilli pour ne voir des gens de talent que parmi les morts ou parmi ceux qui pouvaient l'être — avait gardé de Foucquet un si bon souvenir qu'il n'a pas craint de le mentionner après le Masaccio, après Masolino da Panicale, après l'Angelico, après le Pesellino, après Dominique de Venise. Andreino, que le manuscrit de la Magliabechienne appelle *Andreino degli Impichati*, c'est-à-dire *des pendus* (2), et Berto, « qui

1. *Renaissance des arts*, I, 160. — La description de Florio est écrite en 1477, et il parle de Foucquet au présent avec une telle constance que celui-ci devait être encore vivant.

2. On penserait d'autant plus facilement à Andrea del Castagno que le nom du malheureux Dominique de Venise vient d'être prononcé, et qu'à la fin de sa vie André a été nommé « des Pendus », pour avoir peint à Florence, sur la façade du palais du Podestat, les corps, pendus par les pieds,

mourut à Lyon sur le Rhône, » — M. Rolle ne l'a trouvé ni dans les actes consulaires, ni dans les *chartreaux*, ni dans les *nommées* de ses Archives, — nous troublent moins, puisqu'ils nous sont inconnus. On comprend mieux que Foucquet soit nommé avec Jean Van Eyck et Roger Vander Weyden.

Mais, en dehors de toute appréciation de la valeur relative, il y a plusieurs choses à tirer du passage du Filarete. L'œuvre de Foucquet, quoique faite pour une place, ce qui l'aurait fait croire d'autant plus sur le mur qu'à Notre-Dame-la-Riche de Tours Foucquet avait fait des peintures murales, était sur toile. Le fait peut paraître étrange à cette époque, où l'on ne peignait guère que sur mur ou sur bois, plutôt que sur une toile plâtrée collée sur du bois, ce qui est un procédé un peu antérieur; mais le mot du Filarete, *in un panno*, est formel; il l'est d'autant plus que le Florio dit du même portrait : « *imaginem in tela depictam* », et cette concordance parfaite entre deux témoignages étrangers l'un à l'autre leur donne réciproquement une grande force. De plus, l'œuvre de Foucquet n'était pas un simple portrait comme le François de Paule que, quelques années après, Bourdichon, un autre peintre français, envoyait à Rome, où il a été conservé jusqu'au XVIIe siècle (1); c'était un tableau, peut-être en pied, et au moins composé de trois personnages, puisque le pape y est avec deux personnes de sa maison, son secrétaire et son camérier peut-être, ou

des Pazzi et de leurs adhérents, qui avaient tué Julien de Médicis, événement qui nous a valu la belle et étrange médaille attribuée à Pollajolo. Seulement, comme, entre 1460 et 1464, Filarete écrit que l'Andreino est mort récemment, et que l'affaire de Santa-Maria del Fiore n'a eu lieu qu'en 1478, Andreino, mort au moins quatorze ans, sinon même dix-huit ans avant, ne peut être Andrea. Les éditeurs du *Vasari* de Lemonnier (IV, 150, note 1), faisant très-justement cette remarque, se demandent si l'addition du manuscrit Magliabechien est une erreur, ou si André des Pendus est différent d'Andrea del Castagno. On pourrait pencher pour cette dernière solution. Le manuscrit Magliabechien a des initiales miniaturées et des dessins à la plume lavés d'aquarelle qui ne se trouvent pas dans celui dédié à Sforza. C'est donc le plus beau, et il serait étonnant que ce fût seulement une copie postérieure au Filarete, et non pas un manuscrit exécuté par lui ou par ses ordres. En même temps, comme Andrea del Castagno ne portait pas encore ce surnom, voici comment on pourrait expliquer cette apparente contradiction. Les comptes français et flamands, que j'ai plus présents que d'autres, offrent bien souvent le nom de vrais peintres employés à peindre en effigie soit des contumaces, soit même des condamnés, qu'on laissait ainsi exposés un certain temps. Pourquoi, à la fin du moyen-âge, où les mœurs politiques des différents pays avaient bien plus d'unité que de nos jours, n'en aurait-il pas été de même? J'en verrais presque une preuve dans la peinture commandée à Andrea del Castagno. Le crime est plus considérable, on veut que la peinture soit à la fois et plus importante et plus durable, et, au lieu de la faire à l'état transitoire, on la maintient sous les yeux de tous en la mettant sur le mur public de l'hôtel de la ville. Mais en aurait-on eu la pensée si, avec moins d'éclat et de durée, des représentations analogues n'avaient pas été en usage? Alors Andreino degli Impichati, mort vers 1460 — et je ne sache pas qu'Andrea del Castagno ait été appelé Andreino, forme qui se trouve dans les deux manuscrits, — serait le peintre de la ville chargé officiellement et régulièrement des peintures hâtives, nécessaires à la justice pour ces expositions en effigie; il en aurait eu le surnom, et celui-ci sera passé à Andrea, soit pour lui avoir succédé dans son office, soit pour avoir eu une occasion unique de se signaler plus qu'un autre dans un travail à la fois analogue et différent, puisqu'il était fait pour durer autant que le mur sur lequel il était peint.

1. Voir *Archives*, Ire série, t. IV, p. 2-3, 20-2, et l'*Abecedario* de Mariette, t. I, p. 168.

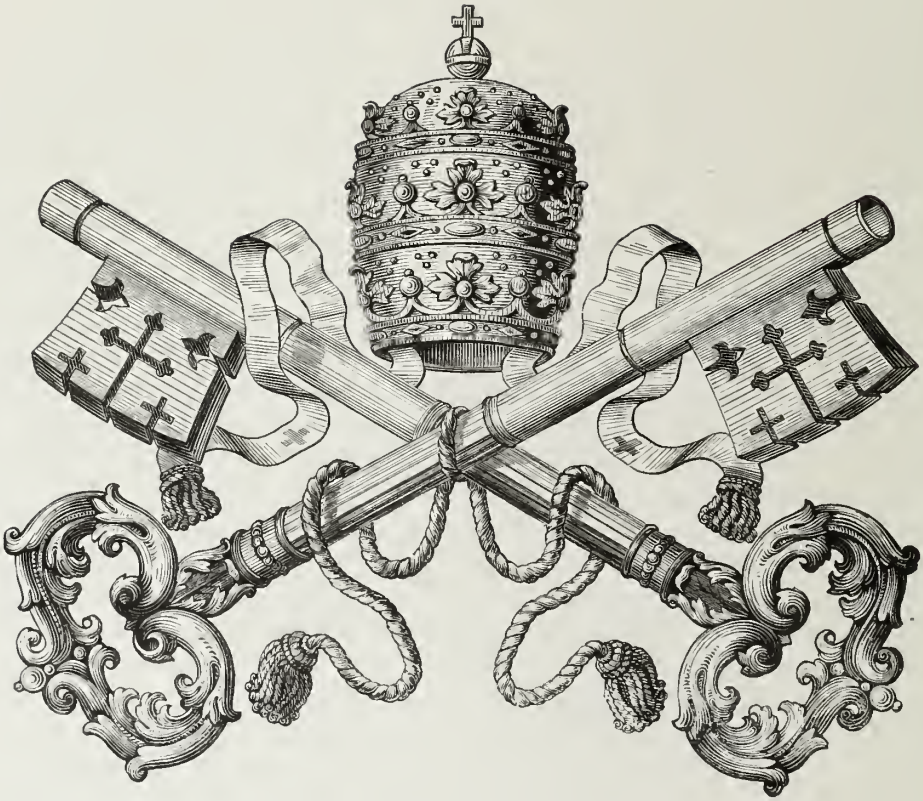
deux cardinaux, à la façon du portrait où Raphaël a peint, à côté de Léon X, le cardinal de Médicis avec le cardinal de Rossi, et cette présence de deux autres personnages ajoute encore aux bonnes raisons que nous avons maintenant de croire que Foucquet a peint le pape d'après nature. Donc il était à Rome avant 1447, puisque Eugène IV est mort le 23 février de cette année. Comme d'ailleurs le pape avait été forcé d'en sortir en juillet 1434, qu'il n'y était rentré que le 18 septembre 1442, et que Foucquet n'a pas dû être chargé de le peindre pendant les traverses de son exil, il s'ensuit que le séjour de Foucquet à Rome doit être compris entre ces deux années 1443 et 1447, et que le pape avait dans son portrait de soixante à soixante-quatre ans, puisqu'il avait cet âge à l'époque de sa mort. Ce sont les conclusions dernières qui résultent de la comparaison des trois passages.

En même temps, et sans vouloir diminuer en rien le mérite de Foucquet, que ses miniatures suffisent à nous montrer comme un portraitiste des plus sincères et des plus fins, il ne faut pas exagérer l'éloge que fait Filarete de son talent à *ritrarre dal naturale*, et conclure, parce qu'il fut chargé du travail, qu'il surpassait sur ce point les Italiens de son temps. Le portrait, en prenant le mot dans son vrai sens, est l'essence même de l'art plastique, qui ne s'en écarte pas sans porter la peine de sa folie. Que ce qu'il représente soit réel ou inventé, il faut toujours que la représentation soit possible et arrive à donner l'idée d'une réalité. L'Italie, au XVe siècle, a joint le style et l'interprétation idéale à ce sentiment de réalité, mais à aucune époque elle n'a été plus *portraitiste* et ne s'est plus occupée de l'étude de la nature. A la fin, quand le poncif et le faux ont été pris pour l'idéal, Mengs et Canova ont montré ce qu'on perd à ne s'en rapporter qu'à sa main et au souvenir abstrait des formes, sans en renouveler la force dans la vue constante de la nature. Chaque siècle, chaque pays, chaque homme, l'interprète différemment, sous l'empire des traditions et du milieu général aussi bien que de la valeur personnelle; mais c'est de là qu'il faut toujours repartir. Or, jamais en Italie cet effort n'a été plus sincère, plus volontaire, plus complet, qu'au XVe siècle; on n'y cite pas de portraitiste dans le sens moderne de peintres qui ne fissent que des portraits, parce que les peintres, tout en interprétant, ne faisaient jamais autre chose, aussi bien ceux qui tendaient à l'idéal religieux que ceux qui se reprenaient à l'idéal antique; c'est dans les tableaux et dans les fresques que figurent, sous le costume des personnages de la scène, les hommes et les femmes de ce temps, parmi lesquels l'histoire ne peut indiquer nommément que les plus illustres, et les premiers

portraits au sens moderne ne semblent qu'un morceau coupé dans une plus grande composition. Foucquet n'avait donc sur ce point ni rien de supérieur, ni rien d'exceptionnel, et l'éloge de Filarete, qui est celui que Vasari fait à chaque instant, et jusque dans les mêmes termes, de tous les peintres de valeur de cette époque, c'est celui de bien dessiner d'après la nature et d'en rechercher la fidèle représentation. C'est la reconnaissance d'un mérite, mais c'est d'autant moins celle d'une supériorité que ce mérite est précisément celui de l'époque entière, aussi bien à Cologne et dans les Flandres qu'à Dijon, à Tours et en Italie.

Enfin, il n'est pas besoin de dire qu'il faut désespérer de trouver jamais l'œuvre de Foucquet. Peut-être, en étudiant toutes les représentations d'Eugène IV, pourrait-on arriver à en signaler qui se pourraient rapporter comme origine au tableau de la Minerve; mais il y a longtemps que celui-ci a péri. Les deux derniers siècles, en Italie, ont passé par toutes les vieilles églises et y ont détruit encore plus qu'en France, parce qu'ils y ont encore plus refait. Si la toile de Foucquet avait été jusque-là, elle a péri à coup sûr lorsque, dans la première moitié du XVIIIe siècle, on a reconstruit au goût du jour la sacristie de la Minerve. Roisecco (I, 503-4) et les autres *ciceroni* ne savent rien de Foucquet; ce qu'ils nous disent, c'est que le tableau d'autel est d'Andrea Sacchi, et que la voûte est de Giuseppe del Bartaro. Ils disent aussi que Giovanni Speranza a peint au-dessus de la porte intérieure le conclave de l'élection d'Eugène IV, et son tableau remplace en quelque sorte le vieux portrait. La raison de la persistance de ce sujet, c'est que le conclave qui a élu Eugène IV le 3 mars 1431 s'est tenu dans la sacristie de la Minerve, et ce fait nous donne la raison qui a fait commander l'œuvre de Foucquet pour cette place.

ANATOLE DE MONTAIGLON.



Email
du
Louvre

JOHES
JOVET

JEAN FOUCQUET

ÉMAIL

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

On peut placer de 1453 à 1460 environ, dans l'ordre chronologique des faits concernant Foucquet, un ouvrage de petite dimension, mais fort intéressant, que je regarde comme un portrait de Foucquet peint par lui-même. Ce précieux monument existe dans le cabinet d'un amateur distingué des arts, M. le vicomte Hippolyte de Janzé (1). Il se compose d'un médaillon ou plaque de cuivre rouge, légèrement convexe, de soixante-huit millimètres de diamètre, encadré d'un cercle à biseau, tout uni, de cuivre doré. Ce médaillon nous offre une tête d'homme vu de face et en buste, peinte en camaïeu sur un fond d'émail noir. Dans le champ même de ce fond, et sur la plaque, on lit en lettres d'or du XVe siècle : Johannes Foucquet. Aucun doute n'est donc possible sur le personnage représenté. Le style et le procédé de cette peinture attestent avec certitude, d'après notre sentiment, que l'auteur de ce portrait est Foucquet lui même. Le costume convient à un peintre; il ne désigne ni un clerc, ni un militaire, ni un homme d'église. Ce portrait rappelle très-naturellement celui de Jean Van Eyck, avec lequel il peut être comparé au double point de vue de l'art et de l'histoire. Tous les émaux connus de cette époque sont polychromes, je veux dire rehaussés ou non d'or, mais peints en même temps de diverses

1. Actuellement au palais du Louvre, galerie d'Apollon.

couleurs. Le médaillon de Foucquet en *camaïeu* d'or (1) présente donc sous ce rapport un fait insolite ou une nouveauté. Notre artiste, en effet, selon toute vraisemblance, était étranger au métier de l'émailleur, mais possédait à fond les ressources de son art, celui du peintre proprement dit. Inventif et novateur, on se rappelle qu'il avait peint *sur toile* Eugène IV, Foucquet aura transporté d'un domaine dans l'autre ce procédé de camaïeu d'or, fréquemment employé par lui dans ses vignettes ou miniatures (2). Nous nous appuierons enfin, pour cette attribution, sur les qualités remarquables de ce portrait : puissance du modelé, grand parti d'ombre et de lumière, l'intelligence et la vie de la tête. Ces qualités, qui servent à caractériser les œuvres connues et authentiques de Foucquet, réunies à ce nom et à toutes les circonstances présentes, nous inspirent à cet égard une confiance que les juges les plus difficiles et les plus éclairés ont jusqu'ici unanimement partagée. Jean Foucquet, d'après cette effigie, se serait peint vers l'âge de trente-cinq à quarante ans. Tel est le principal fondement de la date que nous nous proposons d'assigner à cet ouvrage (3).

A. Vallet de Viriville.

1. Le camaïeu d'or sur émail n'a été d'un commun emploi que beaucoup plus tard. Ce procédé paraît avoir été *réinventé* par Toutin, au dix-septième siècle.

2. Notamment dans une peinture de manuscrit appartenant à M. Feuillet de Conches. L'un des sujets que représente ce petit tableau est entièrement peint en camaïeu d'or.

3. Ce portrait a été gravé à l'eau-forte par M. Fr. Legripp et publié, avec une courte notice, par M. Ph. de Chennevières dans ses *Portraits inédits d'artistes français*, in-fol. (Paris, Rapilly, quai Malaquais.)

Diptyque
de
Melun

ER ESTENE

MAISTRE

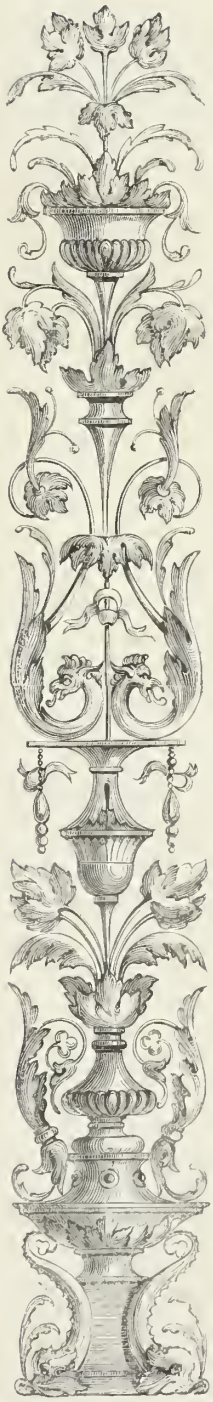
ESTIENNE CHEVALIER

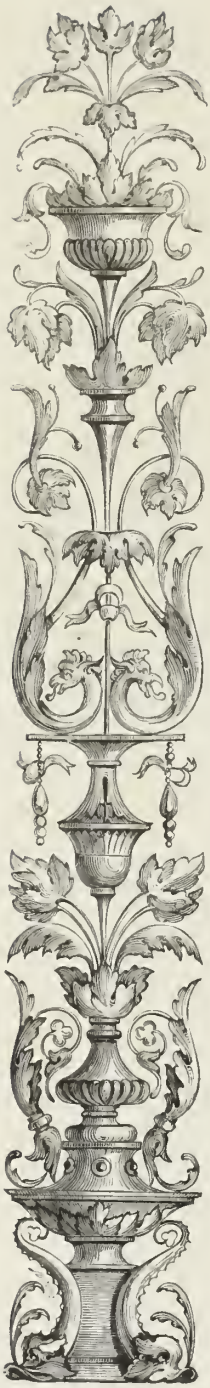
CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Ceci n'est point une miniature, mais la réduction d'un panneau peint à l'huile et qui formait pendant à la *Vierge de Melun* dans un diptyque haut de quatre pieds environ.

Nous avons déjà vu le propriétaire du manuscrit introduit devant la Mère de Dieu par saint Étienne, au milieu d'un concert donné par de petits anges. Cette fois le trésorier général s'est fait représenter beaucoup plus en grand, de manière à ne nous laisser aucun doute sur ses véritables traits; et l'on reconnaît réellement tous les détails de la face et du costume, qui ne nous avaient été montrés qu'en petite dimension.

Le modèle du visage annonce un peintre plus expérimenté que nous n'avons l'habitude de l'admettre pour cette époque de l'art français; et si les plis des manches bouffantes peuvent sembler disgracieux, ce doit être l'effet d'une exactitude trop scrupuleuse, à cause de la fourrure intérieure qui alourdissait la robe. On en aperçoit les traces au collet et aux poignets, et l'âge d'Étienne Chevalier (sans parler des convenances de son office) paraît autoriser l'emploi de cette garniture. Je n'oserais pas affirmer que notre homme portât perruque, mais je le soupçonne un peu, à voir la trace légèrement grisonnante de ses tempes et ses joues rasées avec un soin attentif.





Saint Étienne doit avoir été peint d'après nature, si je ne me trompe fort (peut-être pour conserver un portrait de famille), car sa tête a des caractères d'individualité qui annoncent un modèle et qui ne s'éloignent pas beaucoup du portrait principal. Cependant j'aime à croire que la main gauche du saint n'est pas une copie exacte, car l'énorme longueur des doigts y ferait plutôt songer à quelque quadrumane. (Singe anthropomorphe, tout au plus.)

Le saint, sur son livre, porte un gros silex dont les cassures et les veines annoncent que le peintre avait sous les yeux un caillou de cette espèce. Avec un pareil projectile, on s'explique sans peine la fente du crâne de notre saint, d'où le sang coule à grosses gouttes sur son cou. Le martyr est revêtu d'une dalmatique bleue qui n'a guère d'emploi dans la liturgie actuelle, mais qui pouvait trouver son usage dans les coutumes locales du temps. Peut-être aussi que l'artiste n'y a pas regardé de si près, et qu'il aura voulu introduire dans sa composition l'azur du blason de France, afin de montrer son mécène dans le voisinage des fleurs de lis.

La plinthe qui supporte les piliers ornés autour de l'appartement nous fait apercevoir bien clairement à gauche du spectateur le reste des mots : *Chevalier Estienne*. De l'autre côté, des lettres peu claires en apparence me semblent renfermer l'abrégé de l'antienne du saint à *Magnificat* des premières vêpres : « *Stephanus... plenus gratia*, etc. » ; c'est-à-dire : « Étienne, plein de grâce et de force, opérait de grandes merveilles. » C. C.

LA SAINTE-VIERGE

SOUS LES TRAITS D'AGNÈS SOREL

CHROMOLITHOGRAPHIE DE MM. BAUER ET PRALON.

On s'accorde généralement à dire que la peinture aujourd'hui conservée à Anvers représente la maîtresse de Charles VII, qui aurait figuré jadis dans l'église de Melun, en se donnant des airs quelconques de représenter la Mère de Dieu. Si Jean Foucquet a pris cette liberté messéante avec un sujet tout particulièrement chaste, on peut alléguer à sa décharge qu'il n'a pas été le dernier dans ces sortes de profanations. Je crains même qu'il n'ait pas été le premier, les artistes étant fort exposés à passer humblement par les fantaisies de ceux qui leur donnent des commandes. Avouons aussi que la France avait eu bien des faiblesses pour cette femme qui releva le triste caractère du *Roi de Bourges*, et qui le poussait à ne pas démentir ses défenseurs devant la chevalerie anglaise. Nous avons laissé insulter ouvertement Jeanne d'Arc par un homme trop célèbre qui n'y perdit pas pour cela sa popularité; un Allemand (Schiller) réclama presque seul au XVIIIe siècle, du moins de façon éclatante, contre les vilenies de Voltaire, et cependant la Pucelle d'Orléans ne conserve pas la pureté de son beau caractère historique dans le drame du poëte germanique. Quant à notre Agnès Sorel, il ne semble pas qu'elle ait eu besoin de défenseurs, tant nous sommes complaisants pour les personnages de notre histoire qui ont du reste montré quelque énergie dans la vie publique!

Ici, sauf ce singulier modèle avec son manteau d'hermine (qui semble un symbole de pureté), je n'aurais pas de sévérités excessives contre cette mère qui vient de donner le sein à son enfant. L'Église, dans ses

Offices, nous parle souvent de la Vierge bénie qui allaita Celui dont la main s'ouvre sans cesse pour nourrir tout être vivant. Mais légèrement (presque lestement) vêtue et serrée à la taille comme l'est ici la soi-disant Reine du Ciel, il n'est pas facile d'y reconnaître la Reine des Vierges, si bonne intention que l'on apporte à ses pieds. Agnès Sorel a beau s'ingénier à des airs pudiques, elle ne fait illusion qu'aux gens de bonne volonté qui veulent bien s'y laisser prendre. Puis l'enfant Jésus lui-même, et les anges rouges ou bleus qui l'entourent, font trop figure de simples accessoires pour qu'on ne soit pas ramené irrémédiablement à la pensée d'un modèle terrestre par la figure principale.

Cependant, s'il était absolument admis par les connaisseurs que le panneau d'Anvers est bien l'œuvre du protégé de Me Estienne Chevalier, je ne voudrais pas être le seul à m'inscrire en faux contre cette attribution. Je n'ai pas vu l'original, et ne prétendrais pas même que cette inspection me conférât le droit de donner une décision péremptoire pour laquelle les titres me manquent tout à fait. J'aime du moins à voir que des gens habiles ont conçu quelque doute sur l'origine de cette prétendue Sainte Vierge.

L'autre panneau, de Francfort (1), représente Me Estienne Chevalier s'agenouillant à droite d'un saint Étienne qui semble un portrait de famille.

La Renaissance italienne s'est permis plus d'une liberté tout aussi peu respectueuse que celle dont nous venons de parler, pour les Saints et la Reine des Saints; mais j'aimerais à croire que cela n'avait pas pris pied chez nous avant l'école de Fontainebleau, où nos artistes ont été induits par la faveur royale à penser que l'art et la fortune (grande tentation!) étaient chose inaccessible si l'on ne se mettait à la remorque de l'école florentine dégénérée. C. C.

Nota. — *Nous demandons respectueusement pardon au révérend père Cahier d'intervenir dans les appréciations remarquablement précises qu'il a bien voulu nous donner au point de vue liturgique pour la relation qui existe entre les sujets des miniatures de Foucquet et les textes des Offices; mais il nous paraît difficile d'admettre que Foucquet ait imaginé à plaisir une ressemblance entre la main de saint Étienne et celle d'un singe* anthropomorphe. *En comparant la main gauche du saint avec celle de Chevalier, modelée d'une manière aussi nette que savante, on aura peine à croire que Foucquet ait créé un modèle de fantaisie, quand l'original, quelque bizarre qu'il pût paraître, avait sans doute pour lui sa raison d'être dans la nature. En se reportant aux monuments de l'école byzantine, on trouverait des formes étrangement allongées qui pourraient justifier Foucquet s'il en était besoin.* L. C.

(1) Voir la notice L L sur le portrait d'Étienne Chevalier.

MUSÉE D'ANVERS

L'ÉCOLE française n'existe pas au Musée d'Anvers : il n'y a qu'un *Valentin*, un gentil petit Dauphin de France par François *Clouet*, quelques portraits anonymes peints dans le même style, et, pour finir par une curiosité, — un trésor! — le portrait d'Agnès Sorel en Madone.

C'est M. de Laborde qui, dans son livre intitulé : *la Renaissance des arts à la cour de France*, a démontré que cette *Madone* était le portrait de la maîtresse du roi Charles VII, et qu'elle avait été peinte par Jean Foucquet, sur la demande d'Étienne Chevalier, trésorier de France, ami particulier et un des exécuteurs testamentaires d'Agnès Sorel. Le Catalogue du Musée d'Anvers donne la description suivante de cette singulière vierge-maîtresse du roi :

« N° 154. Hauteur, 0,91 ; largeur, 0,81. Sur bois. — *La Vierge et l'enfant Jésus.* — Assise sur un trône orné de pierres précieuses, Marie a la tête ceinte d'une couronne enrichie de perles, d'où descend un voile diaphane. Un manteau d'hermine recouvre ses bras et ses épaules. Le haut du corsage de la robe est délacé et laisse le sein gauche entièrement à découvert. Elle tient les yeux baissés sur son divin fils, assis sur ses genoux. Des anges bleus, des archanges rouges, se pressent *à l'entour* d'eux, en les vénérant. »

Ces *anges bleus* et ces archanges *rouges* étaient fort à la mode en Allemagne, au XIVe siècle et jusqu'au commencement du XVe.

Étienne Chevalier s'était fait représenter lui-même dans l'attitude de la prière, sur un panneau d'égale dimension, adjoint au portrait d'Agnès, et cette sorte de diptyque avait été placé dans l'église Notre-Dame, à Melun, probablement après la mort du donateur, en 1474.

Il en fut enlevé antérieurement à l'année 1775, comme le constate cette inscription à l'encre, au revers du panneau de l'Agnès :

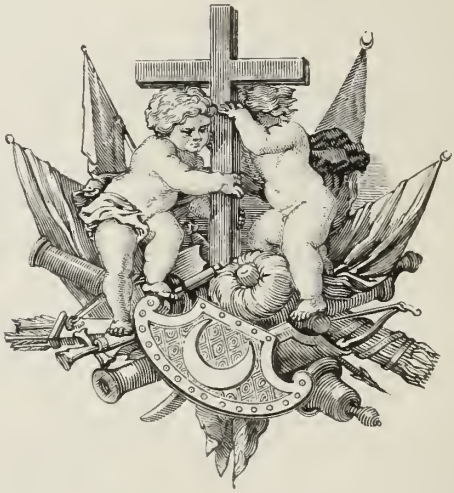
« La Sainte-Vierge
« Sous les traits d'Agnès Sorel,
« Maîtresse de Charles VII, roi de France,
« Morte en 1450.

« Ce tableau, qui était dans le chœur de Notre-Dame de Melun, « est un vœu de m^tre Étienne Chevalier, un des exécuteurs testamentaires « d'Agnès Sorel... — 1775. — GAULTHIER, avocat. »

L'autre moitié de l'ex-voto, le portrait d'Étienne Chevalier, est aujourd'hui chez M. Louis Brentano, à Francfort-sur-Mein, avec quarante miniatures de Jean Foucquet, vingt consacrées à la Vie du Christ, les vingt autres à la représentation de scènes de martyres.

Ces merveilles, le portrait peint d'Étienne Chevalier et l'Agnès Sorel du Musée d'Anvers, prouvent que le portraitiste de la cour était un grand artiste, et que l'école française égalait alors, à peu près, l'école italienne et les écoles du Nord.

W. BURGER.



DIPTYQUE DE MELUN

Les deux tableaux qui composent le Diptyque de Melun : 1° LA VIERGE SOUS LES TRAITS D'AGNÈS SOREL, 2° LE PORTRAIT DE CHEVALIER ACCOMPAGNÉ DE SAINT ÉTIENNE SON PATRON, ont été séparés en 1793 ; le premier fait partie du musée d'Anvers, le second est à Francfort, chez M. Brentano.

Ces deux tableaux, surtout celui de la Vierge, ont soulevé de vives controverses. M. le comte Léon de Laborde, M. Vallet de Viriville et M. Waagen ont donné au portrait de la Vierge une telle importance que nous aurions cru commettre une grande injustice en ne donnant pas cette figure, qui a pris une place si éminente dans l'histoire de l'art français au XVe siècle.

M. le Comte Léon DE LABORDE.

M. WAAGEN, directeur du Musée de Berlin.

J'ai dit que la peinture à l'huile de Foucquet n'était pas inférieure à ses miniatures. M. Waagen s'exprime à cet égard d'une manière décidée : « En fait de grands « tableaux, on n'attribuait jusqu'à présent à Foucquet qu'un volet de tableau « d'autel, de la collection de M. Brentano-Laroche, à Francfort, peinture qui repré- « sente maître Étienne Chevalier avec saint Étienne, ce dont on ne peut douter « en comparant ensemble la peinture et la miniature : quoique des juges très- « estimables aient trouvé qu'elle différait essentiellement des miniatures au point « de vue de l'art, il m'a paru cependant que le sentiment qui y règne et le mode « d'exécution me faisaient un devoir de continuer à partager l'opinion du proprié- « taire. En rapport direct avec cette peinture, aussi bien qu'avec les miniatures, « se trouve le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, mort en 1472 (n° 652 « du Musée du Louvre). Il est représenté de grandeur naturelle, à mi-jambe, et « la tête, peinte dans un ton brun et chaud, peut se comparer aux têtes de Jean « Van Eyck par l'énergie, par la vie et par l'exécution des détails. L'architecture « du fond, peinte en or et glacée de tons bruns, est dans le goût de la Renais-

« sance et dans le style que montrent les miniatures. M. de Laborde attribue « également à Jean Foucquet une Vierge avec six chérubins, qu'on dit être le « portrait d'Agnès Sorel, et qui se trouve dans la collection de l'Académie d'An- « vers. Je regrette de ne pouvoir en cela être de son avis. Bien que ce tableau « me paraisse très-remarquable, comme un des rares ouvrages de l'école française « du XVe siècle, cependant je ne puis me persuader qu'un maître qui est toujours « aussi vrai dans ses motifs, qui arrondit si bien ses petites têtes, qui enfin pos- « sède un coloris aussi chaud, soit devenu, dans un tableau où les figures sont « de grandeur naturelle, si maniéré dans le mouvement, si vide dans le modelé, « si plat, si pâle et si faible dans le ton. »

Si M. le Dr Waagen était seul à me contredire sur l'attribution donnée au tableau de la Vierge du musée d'Anvers, j'attendrais patiemment que l'habile directeur du Musée de peinture de Berlin eût examiné cette œuvre de Jean Foucquet avec le soin et l'attention que cette peinture française mérite, suivant sa propre déclaration; mais j'ai encore contre moi M. Niel (1), j'ai enfin des contradicteurs parmi tous ceux qui ignorent dans quel milieu vivaient Étienne Chevalier, qui commanda le tableau, le peintre qui l'exécuta, et Agnès Sorel, qui lui servit de modèle (2). Je ne croyais pas ces explications nécessaires lorsque j'affirmai que ce tableau de sainteté était un portrait, et ce portrait une œuvre distinguée du grand peintre de la Renaissance française; mais puisqu'il faut des preuves, j'espère les faire sortir d'un résumé de cette difficulté historique et artistique (3). Je m'efforcerai d'être court; je demande au lecteur d'être patient et de me suivre jusqu'au bout. Le sujet, à défaut du talent nécessaire pour l'exposer, en vaut la peine.

On sait la passion de Charles VII pour la fille de Jean Soreau, et on contestera en vain à cette charmante femme, la belle des belles, ses nobles sentiments, son influence heureuse sur le roi (4), sa libéralité aux pauvres, sa piété envers Dieu.

1. Il nous paraît douteux, dit M. Niel, que la Vierge du musée d'Anvers soit Agnès Sorel. — Certains amateurs de portraitures trouvèrent bon de faire extraire du diptyque de Notre-Dame de Melun cette seule figure de la Vierge, dans laquelle un préjugé traditionnel leur montrait Agnès Sorel. (Pages 8 et 9 de la notice d'Artus de Boisy, qui a paru dans une livraison de 1853 de l'ouvrage intitulé: *les Portraits des personnes illustres*. Paris, in-folio, 1848.)

2. « Suivant une tradition, fort inexacte sans doute, cette image de la Vierge aurait été peinte « sous les traits et à la ressemblance d'Agnès Sorel. » Cette phrase de M. Vallet de Viriville est une tache dans un bon article sur E. Chevalier de la *Biographie universelle*, de M. le docteur Hœfer.

3. M. Eugène Grezy a publié, en 1845, une très-intéressante notice sur ce tableau qu'il croyait perdu : *cette peinture aujourd'hui détruite. Recherches sur les sépultures récemment découvertes en l'église Notre-Dame de Melun*, par Eugène Grezy. Melun, in-8 de 18 pages, 1845. M. Séré allait mettre sur sa planche un titre conforme à cette opinion lorsque je lui appris que l'original avait trouvé un refuge dans le musée d'Anvers. Voyez *le Moyen âge et la Renaissance*, article *Peinture*.

4. Olivier de la Marche avait dit : *Certes, c'estoit une des plus belles femmes que je vey oncques et fit en sa qualité beaucoup de bien au royaume de France* (liv. I, ch. XIII). Cette autorité ne suffit pas. Il faut concilier l'inexorable rigidité des dates avec cette assertion, afin de mettre en harmonie l'histoire, qui n'est pas souple quand elle est vraie, et la tradition, qui a toute l'élasticité d'un sentiment généreux. François Ier en savait plus sur la date de l'expulsion des Anglais et la noble influence d'Agnès Sorel que M. Delort, l'auteur de quelques recherches sur l'histoire de Charles VII, ce n'est pas douteux; et cependant, si on laissait aller les choses, Delort aurait raison sur le roi. Ainsi, il est de fait que la fille de Jean Soreau ne vint à la cour de France que vers

Les chroniques (1) et, ce qui vaut mieux, la tradition populaire, si rarement indulgente à ces hautes pécheresses, sont unanimes pour proclamer ses qualités et ses vertus; et il faudrait, pour trouver des exceptions, aller chercher un clerc contemporain (2) bouffi d'envie et de rancune, un Bourguignon partial (3), et parmi les modernes un romancier de la force de Dreux du Radier (4) ou quelque puritain en quête d'exemples de vertu sans tache.

Près de Charles VII s'élevait le fils de Jean Chevalier, son secrétaire. Estienne Chevalier montrait des dispositions heureuses; Agnès Sorel le distingua, le protégea et en fit son conseiller, peut-être son confident. Affirmer davantage, c'est se permettre une supposition non-seulement contraire à toute probabilité, mais indigne d'un historien qui se respecte, car c'est jeter gratuitement la souillure à la face d'un homme honnête, serviteur dévoué de son roi, et d'une femme qui sut être vertueuse dans sa fausse position. Estienne Chevalier dut à la protection d'Agnès Sorel son entrée en faveur, mais il conquit par ses talents, par son dévouement et sa probité, les grandes charges qu'il occupa, les missions importantes qu'on lui confia, les grands biens qu'il acquit. Seigneur d'Éprunes, de Grigny, de Vignau, de Plessis-lez-Comte et autres lieux, il était trésorier de France, maître des comptes, contrôleur de la recette générale (5) et secrétaire d'État; il fut envoyé

1435 et n'entra dans la maison de la reine qu'en 1440; or, si on remarque que la paix d'Arras avait été faite dès 1435, et que le roi occupait sa capitale depuis 1436, on s'expliquera comment M. Le Roux de Lincy a pu écrire : *Il y a longtemps que l'on parle des amours d'Agnès Sorel et de Charles VII, et que l'on dit que cette femme, ranimant le courage du jeune prince, contribua par ses conseils à chasser les Anglais de la France.* TOUT CELA EST FAUX. (*Femmes célèbres de l'ancienne France*, p. 434.) La France était-elle libérée du joug de l'étranger en 1435? ses plus belles provinces, ses places les plus fortes, n'étaient-elles pas encore dans les mains des Anglais en 1445? Poursuivre la veine des succès, ne pas laisser la fortune porter ailleurs ses faveurs, c'était là le devoir; mais s'endormir sur un lit de lauriers rendu plus séduisant par les roses qui s'y mêlaient, c'était la tentation. Qui donc conseilla le devoir? qui donc repoussa la tentation? Celle qui avait le plus d'intérêt à favoriser une indolence qui lui permettait d'exercer une domination facile. La maîtresse du faible roi Charles VII s'oublia pour penser à la gloire du roi et à la France. Bientôt l'Anglais est chassé de notre territoire et menacé dans le sien. C'est là le mérite d'Agnès Sorel; François Ier le proclame, et Brantôme, qui puisait aux mêmes sources des traditions de la cour, s'exprime ainsi :

« Encore qu'il y ait beaucoup d'hommes vaillants de leur naturel, les dames les y poussent encore « davantage, ou, s'ils sont lasches et froids, elles les émeuvent et échauffent. Nous avons un très- « bel exemple de la belle Agnès, laquelle, voyant le roy Charles VII amouraché d'elle, et qu'il ne « se soucioit qu'à lui faire l'amour, et mol et lasche, et ne tenir compte de son royaume, elle luy « dit un jour que, lorsqu'elle estoit encore fille, un astrologue luy avoit prédit qu'elle seroit « aimée et servie d'un des plus vaillants et courageux roys de la chrestienté. » (*Elle crut que la prédiction se réalisait, mais qu'elle voyait bien que ce roi était le roi d'Angleterre et qu'elle allait le rejoindre.* « Ces paroles picquèrent si fort le cœur du roy, qu'il se mit à pleu- « rer, et, de là en avant, prenant courage et quittant la chasse et ses jardins, prit le frein aux « dents, si bien que, par son bonheur et vaillance, il chassa les Anglois de son royaume. » (*De l'Amour des dames pour les vaillants hommes*, disc. VI, tome III, page 265, édit. in-18. La Haye, 1740.)

1. Voyez Jean Chartier, Monstrelet, Olivier de la Marche, etc., etc.

2. Voyez dans le *Journal du Bourgeois de Paris* un passage violent contre Agnès. (*Mémoires pour servir à l'histoire de France*, in-4°, 1729, p. 204.)

3. Chronique de Georges Chastellain. (Édition du *Panthéon littéraire*, p. 254.)

4. L'avocat Dreux du Radier n'a pas reculé devant une niaise invention pour donner quelque attrait à ses *Anecdotes des Reines et Régentes de France*. (Paris. in-12, 1776.) Il suppose qu'Éitenne Chevalier trahit le roi et devint l'amant de sa maîtresse.

5. Voici ses lettres de provision : « Charles, par la grâce de Dieu roi de France, à tous ceux « qui ces présentes lettres verront, salut. Sçavoir faisons que, pour la grande et entière confiance

en Angleterre avec le titre d'ambassadeur pour négocier les conditions de la paix (1).

Au commencement de février 1450, Agnès Sorel, encore affaiblie par ses dernières couches, fut atteinte d'une dyssenterie dont les désordres foudroyants la conduisirent en peu d'heures au tombeau. On la crut empoisonnée, on accusa le Dauphin de ce crime. Sa haine contre la maîtresse du roi et sa méchanceté amenaient cette supposition naturellement et sans autre preuve. Agnès Sorel, qui avait été forte dans toutes les circonstances de sa vie, ne se démentit pas à l'heure de la mort; elle eut du courage devant les hommes, de l'humilité devant Dieu. Ses dernières volontés furent des aumônes et des bienfaits (2). Elle chargea Jacques Cœur, Robert Poitevin et Estienne Chevalier de les exécuter (3). Tout roula sur celui-ci. C'est lui qui conduisit les dépouilles mortelles à Loches, la paroisse la plus voisine de Fromenteau, lieu de naissance d'Agnès, et où elle voulut être enterrée; c'est lui qui présida aux cérémonies de la sépulture, qui suivit les détails de l'exécution du monument funéraire destiné au chœur de l'église du château de Loches. L'artiste le plus en renom alors et le mieux préparé pour donner à la fois un bon portrait de la défunte et un excellent modèle de tombeau, c'était le peintre du roi, Jean Foucquet, qui avait connu la maîtresse du roi dans l'intimité de relations quotidiennes, et qu'Estienne Chevalier estimait par-dessus tous, puisqu'il lui avait fait peindre magnifiquement ses plus beaux manuscrits et ses grandes heures. J'examinerai dans le second volume de cet ouvrage (4) la part qu'il eut dans ce monument de la Renaissance française, chef-d'œuvre qui

« que nous avons de la personne de nostre amé et féal conseiller et maistre de nos comptes, « maistre Estienne Chevalier, controlleur de la recepte générale de nos finances, et de ses sens, « prudence, loyauté et bonne diligence, iceluy, par ces causes et considérations et autres à ce nous « mouvans, avons créé, retenu, ordonné et estably, créons, retenons, ordonnons et establissons en « l'office de trésorier de France — et iceluy avoir et tenir par ledit maistre Estienne Chevalier « ensemble et avec sesdits offices de maistre des comptes et controlleur de la recepte générale de « nosdites finances, et sans préjudice l'un de l'autre. — Donné au Montilz-lez-Tours, le xx° jour de « mars, l'an de grâce MCCCCLI. »

1. « En ce temps (1445), le roy envoya en ambassade en Angleterre monseigneur le comte de « Vendosme, son cousin, — et maistre Estienne Chevalier, secrétaire du roy, — et ce pour trouver « aucun bon appointement ou traité de paix entre les deux rois. » (Voyez *Histoire de Charles VII* par Denis Godefroy, p. 428.)

2. Je le répète, la tradition populaire, chose bien rare, conserve encore dans les campagnes un souvenir reconnaissant de ce cœur généreux. Son épitaphe, gravée sur le tombeau de l'église de Loches, vaut un éloge académique et est beaucoup plus courte : « Cy gist noble damoiselle Agnès « Seurelle, en son vivant dame de Beauté, de Roqueserien, d'Issoudun et de Vernon sur Seine « piteuse envers toutes gens et qui largement donnoit de ses biens aux églises et aux pauvres, « laquelle trespassa le neuvième jour de février, l'an de grâce mil quatre cent quarante-neuf. Priez « pour l'âme d'elle. Amen.»

3. « Comme bonne catholique, après la réception de ses sacrements, demanda ses heures, « pour dire les vers de saint Bernard, qu'elle avoit escrits de sa propre main; après elle fit « plusieurs vœux, lesquels furent mis par escrit afin de les accomplir avec son testament par « ses exécuteurs, lesquels pouvoient bien se monter, tant pour aumosnes que pour payer ses « serviteurs, à soixante mille escus; et fit les exécuteurs noble homme Jacques Cœur, conseil- « ler et argentier ou trésorier du roy, et honorables et sages personnes maistre Robert Poic- « tevin, physicien, et maistre Estienne Chevalier, secrétaire et aussi trésorier du roy; de plus, « elle ordonna que le roy seul, et par dessus le tout, fust par dessus les trois susdits. » (Jean Chartier, page 192 de l'édition de Denys Godefroy. Voyez aussi l'édition de Monstrelet, in-folio, tome III, folio 25.)

4. *La Renaissance à la cour de France*, 1555.

date du milieu du XVe siècle, et qui n'a pas son pareil en Italie pour l'élégance et la pureté des ornements, pour la finesse de l'exécution, et en général pour le retour décidé, extraordinaire et si heureux vers les données politiques (1).

C'est probablement au milieu de ces soins, et dans la disposition mélancolique où ils devaient le placer, qu'Estienne Chevalier commanda à Jean Foucquet un tableau *ex-voto* pour l'église de sa ville natale, l'église Notre-Dame de Melun, dont il était le bienfaiteur (2), et où il avait creusé le tombeau de sa femme en s'y réservant sa place (3). Il demanda à l'artiste de le représenter en compagnie de son patron saint Étienne, à genoux devant la Vierge, dont il implorait, pour sa protectrice Agnès Sorel, l'intervention dans le ciel. Jean Foucquet, initié aux regrets de son cœur reconnaissant et aux intentions de son vœu, imagina, par une de ces hardiesses qui devançaient les licences des peintres italiens, de prendre Agnès Sorel elle-même pour modèle de sa Vierge, de manière à confondre, dans l'esprit d'Étienne Chevalier, le but de sa prière et son objet. Il peignit donc la Vierge comme une jeune femme qui nourrit. L'enfant a quitté le sein de sa mère, et celle-ci, le contemplant dans un doux ravissement, laisse à découvert ce sein qu'elle vient de lui donner. Foucquet n'a nullement dissimulé son emprunt : ressemblance complète, ajustement à la mode du temps et particulier au modèle, enfin cette nudité même trahissant une des beautés dont Agnès Sorel était fière (4), tout dans ce tableau servait à désigner la maîtresse du roi. Aussi les contemporains ne s'y trompèrent pas, et la vogue du portrait est constatée par les nombreuses copies que l'on fit de ce tableau d'église. On va dire, je le prévois, tout ce qu'il y a de convenable à dire contre l'inconvenance du peintre et du donateur, qui outragent à la fois la mère de Dieu et sa maison. Nous sommes tous d'accord, si nous apprécions ce fait suivant nos idées; mais n'est-il pas plus logique de juger chaque époque avec son esprit? La génération de 1450 était tout entière sous le charme du réalisme dans les arts. Fatiguée des types de convention qu'on lui avait répétés à satiété, elle se laissait aller à cette charmante innovation qui bientôt devint une habitude. Dans cette circonstance, la Vierge de Notre-Dame de Melun avait, aux yeux des laïques, toute la pureté des traits d'Agnès Sorel,

1. L'histoire de ce monument tient de la biographie, car cette froide pierre a mis en jeu les bonnes et les mauvaises passions humaines. Les mauvaises ont le dessus, un peu comme d'habitude.

2. Rouillard a traduit le martyrologe de la cathédrale de Melun; il y a trouvé « qu'Estienne « Chevalier a été le grand bienfaiteur de l'église de Nostre-Dame de Melun; qu'il a baillé à ladite « église l'image d'argent doré de Nostre-Dame, avec plusieurs ioyaux, de belles chappes de soye « et beaucoup d'autres ornements; qu'il y a fait faire les orgues et assigner sommes notables de « deniers pour la fondation d'une messe journalière et perpétuelle, qui se célèbre en ladite église « à six heures du matin; et qu'il y est enterré, avec sa femme, derrière le maistre autel, sous « une lame d'airain, et que le martyrologe porte qu'il mourut le 4 des nones de septembre 1474, « et qu'il y est appelé *vir honorabilis et discretus.* » (Voyez son *Histoire de Melun*, qui parut en 1628.)

3. Catherine Budé, sa femme, mourut le 24 août 1452. La plaque funéraire, qui est détruite, a été reproduite en dessins dans la collection Gaignières, à la tête du volume du règne de Louis XI, en gravure dans plusieurs ouvrages, et en lithographie tout dernièrement par M. Eugène Grezy.

4. On connaît le passage peu bienveillant du Bourguignon Georges Chastelain : « Portoit queues « un tiers plus longues qu'oncques princesse de ce royaulme, descouvroit ses espaules et le seing « devant jusques aux tétins. » (Éd. du *Panthéon*, p. 255.)

l'éclat lumineux de son teint et l'expression touchante de sa tendresse maternelle bien connue; pour le clergé, il lui importait peu que l'artiste eût pris pour modèle la maîtresse de son roi plutôt que sa propre maîtresse; il sentait que la mère de Dieu, dans cette tendance irrésistible des goûts et de l'art, y gagnait en élégance, en beauté, en distinction.

Le tableau conserva pendant trois siècles et demi la place que lui avait assignée le donateur. Pour les fidèles, c'était un tableau de piété; pour les archéologues, un objet de curiosité. Voici comment en parlent de loin en loin quelques visiteurs : « Dans l'église Notre-Dame de Melun, derrière le chœur, à côté de la sacristie « et à une moyenne hauteur de la muraille, se monstrent par rareté deux tableaux « de moyenne grandeur, peints sur du bois et se fermans l'un dans l'autre; dans « l'un desquels est représentée une *Vierge Marie* portant un voile blanc sur sa « teste et une couronne perlée à hauts fleurons au-dessus, la mamelle gauche « descouverte et ayant la veuë baissée sur un petit enfant qui est debout à ses « pieds (aucuns veulent dire que cette image est peinte sous la figure d'*Agnès* « *Sorel*, amie de *Charles VII*). Et dans l'autre tableau est peint le susdit Estienne « Chevalier à genoux, le nom duquel est inscrit en abrégé, en grandes et grosses « lettres gothiques d'or, à costé de lui, revestu d'une robe de velours rouge « fourrée de tanné, nuë teste et les mains jointes, ayant au devant de luy un « saint Estienne debout, qui semble le présenter à ladite Vierge. Les bordures « desdits tableaux sont couvertes en dedans de velours bleu, orné et enrichy « tout autour de quantité de grands lacs d'amour, à l'antique, séparés d'une « esgale distance l'un de l'autre et tissus d'une petite broderie d'or et d'argent; « dans chaque costé desquels lacs est un grand E (*Estienne*) aussi à l'antique, « tout couvert de petites perles fines, et entre ces lacs d'amour sont des médailles « d'argent doré, de moyenne grandeur, représentans quelque histoire saincte, « dont les personnages sont peints admirablement bien. »

Denis Godefroy écrivait ces détails en 1661, dans ses notes, et à la fin de son histoire de Charles VII (1). J'ajouterai deux autres témoignages un peu postérieurs. Le premier date de la fin du XVIIe siècle et se trouve dans un recueil d'épitaphes (2) provenant du fonds de l'ordre du Saint-Esprit, appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque impériale : « Il y a (dans Notre-Dame de Melun) un « tableau où est représenté, à ce qu'on dit, Estienne Chevalier, que saint Étienne « présente; il est en robe rouge, priant; et un autre tableau, le portrait de la « belle Agnès. On dit qu'Henri IV en a voulu donner dix mille livres; la bordure « est d'émaille. Ils sont au-dessus de la porte de la sacristie. » Cette bordure de velours bleu, montrant dans la partie évidée de sa moulure des E d'orfévrerie émaillée, enlacés par une cordelière (car c'est ainsi qu'il faut l'entendre), rappelle au souvenir les cadres qui entourent uniformément les premiers émaux des peintres de Limoges. L'autre témoignage est extrait des voyages de l'abbé Bertin : « 20 septembre 1717. Dans l'église collégiale de Melun, il y a deux tableaux

1. Page 885.
2. J'emprunte ces deux citations à M. Eugène Grezy, qui les a déjà communiquées à M. Niel.

« quarrés, de bonne peinture. Celuy de la droite représente une femme debout « qui a une couronne de baronne, c'est-à-dire entortillée de perles, sur la tête, « et à ses pieds un petit enfant tout nu et couché. Elle a de plus sa mamelle « gauche toute découverte et semble dire qu'elle a nourri cet enfant. Ces tableaux « ont chacun un rideau qui les couvre, et, comme les couleurs en sont fort « blanches, les gens du lieu disent que cette dame est la reine Blanche, mais on « doit plutôt croire que c'est la femme du seigneur représenté dans l'autre « tableau. »

Laissons de côté les erreurs de la description, attachons-nous à deux points seulement : *Les couleurs en sont fort blanches — c'est la femme du seigneur représenté dans l'autre tableau.* N'est-ce pas bien, en effet, le ton argentin propre au pinceau de Foucquet, et qui frappe dans le tableau d'Anvers? N'est-ce pas aussi l'impression que produit cette Vierge? On se sent devant un portrait.

Le tableau de Melun disparut dans la tourmente de 93. S'il avait été enlevé par un seul patriote, il aurait été vendu à un seul amateur; mais il paraît que les voleurs se divisèrent leur butin, et, tandis que M. Van Ertborn achetait à Paris la Vierge pour en faire don au musée d'Anvers, M. George Brentano-Laroche devenait, à Francfort, acquéreur du portrait d'Estienne Chevalier sous la protection de son patron.

Les copies de l'un et de l'autre sont nombreuses, celles du premier surtout; seulement, comme on voulait donner entrée à cette séduisante figure de la maîtresse de Charles VII dans les collections de portraits des personnages célèbres, on ne demanda qu'un extrait du tableau et on fit reproduire Agnès Sorel sans l'enfant qui motivait le sein découvert, et sans les anges qui lui donnaient sa signification; ajoutez qu'on lui conserva l'air de pieuse béatitude qui lui tient les yeux baissés, et qui ne va plus à sa toilette débraillée. C'était un contre-sens : moitié Vierge Marie, moitié courtisane. On en peut juger au musée de Versailles sur une copie récente, faite par Comairas, n° 1754, salle 141, attique du nord, d'après une ancienne copie en la possession de Mme Jacotot, artiste peintre sur porcelaine, et ces portraits, ainsi isolés, étaient tellement répandus dès le XVIe siècle, que Charles Sorel cherche déjà à distinguer les vrais des apocryphes, et à faire adopter une classification : « Ayant assez parlé de la vertu d'Agnès, si « nous parlons de son visage, nous dirons qu'on a tâché d'en figurer les traicts « sur grand nombre de tableaux, à cause de la réputation de sa beauté. Il est « vrai qu'elle méritoit bien le nom de belle. Olivier de la Marche, qui l'avoit « veuë, dit que c'estoit la plus belle chose qu'il vit oncques. Plusieurs sont donc « curieux de garder ses portraits, quoyque la plupart ne soient pas si agréables « que la statue de son tombeau. D'ailleurs il y en a qui la représentent avec une « robe desgraphée et un sein à demy descouvert. Ces portraicts là sont faux, du « moins en ce poinct, comme l'on le peut vérifier par l'habit, qui est tel que l'on « le portoit du temps de Charles IX, au lieu qu'aux vrays portraicts sa robbe est « à l'antique avec l'hermine, et à quelques-uns elle a sur la teste une couronne

« comtalle (1); mais quelque peintre ignorant, ayant ouï dire que c'estoit la « maîtresse du Roy, l'a voulu représenter en courtisane, et, n'estant pas content « de sa façon modeste, luy a découvert le sein. Il est aysé à voir que cela ne s'ac- « corde pas à ses yeux à demy fermés, et mesme en quelques antiques elle a les « mains joinctes. L'on peut rendre une pareille raison de ses yeux que ceux de « cette Vénus de Grèce qui dormoit, c'est que, si elle avoit eu les yeux ouverts, « elle eust bruslé tout le monde. Mais c'est une pensée poëtique dont les curieux « ne se payent pas. Il faut croire que, si l'on l'a peinte avec les yeux demy fermez, « c'est que d'ordinaire elle les baissoit de ceste sorte. Pour ce qui est de l'obser- « vation des vestements, nous apprendrons icy que l'on vérifie par eux quantité « de faux portraits, en ce que les peintres y ont fait des habits fastasques ou à « la moderne (2). Il s'en trouve beaucoup de tels dans la galerie du Louvre qui « ne sont qu'imaginaires (3) pour remplir les quarrez autour des portraits des « roys (4). »

Charles Sorel, ne connaissant pas le tableau original de l'église de Melun, la source inépuisable de ces copies, s'étonne des nombreux portraits d'Agnès, de leur air recueilli et de ce sein découvert. Il cherche à faire un triage, à désigner les bons, à condamner les mauvais. Il était évidemment dans une profonde obscurité; il y verrait, je crois, plus clair maintenant.

La tradition qui signalait dans la Vierge *ex-voto* de Notre-Dame de Melun un portrait d'Agnès Sorel était donc générale; mais, arrivé au point de notre résumé, nous n'aurions pour nous y fier que sa ténacité, sa persévérance et les témoignages concordants des auteurs contemporains ou de ceux qui suivirent de près les contemporains. Nous allons maintenant faire usage d'une preuve irrécusable. Dans le premier volume du recueil des crayons de la Bibliothèque impériale se trouve une de ces suites de portraits qui, comme celle de Castle-Howard, furent formées tout d'une pièce par quelque personnage de la cour qui choisit dans la collection du peintre 54 personnages liés entre eux soit par leurs charges, soit par leurs alliances, soit peut-être seulement par le goût du collecteur. Ils portent tous leurs noms écrits au bas du papier, et on reconnaît facilement un personnel contemporain de la première moitié du XVIe siècle. Une exception à cet ensemble, une seule, a été faite en faveur d'Agnès Sorel, que François Ier, d'accord avec la

1. Ce portrait s'est-il conservé? Je l'ignore, mais nous en avons une grande gravure exécutée au burin par Gérardin au dernier siècle. Elle porte cette légende : *D'après le tableau original qui étoit dans le cabinet de monsieur Fontenelle, et qui est à présent dans celui de monsieur Gallyot Bailly de Meudon.* Si je ne me trompe, ce portrait est une copie arrangée du tableau *ex-voto* de Notre-Dame de Melun.

2. Un de ces portraits arrangés à la moderne a été gravé en petit. On lit au bas : *Dessiné par J. M. Moreau le jeune, d'après les portraits qui sont dans le cabinet du Roy.* 1788.

3. Il existe deux gravures de Ransonnette destinées à se faire pendant, et qui représentent : l'une Diane de Poitiers, l'autre Agnès Sorel. Celle-ci sort du bain et semble, à sa coiffure et à l'entourage, une odalisque d'opéra. On a gravé au bas : *Agnès Sorel, dame de Fromenteau, maîtresse de Charles VII. Dessiné et gravé par N. Ransonnette, d'après le tableau de Lucas Penni.* J'abandonne cette œuvre aux rigueurs d'une critique qui a du temps à perdre.

4. Voyez *la Solitude et l'Amour philosophique de Cléomède, premier sujet des exercices moraux* de M. Charles Sorel, *conseiller du roy et historiographe de France.* Paris, 1640. Ces détails sur les portraits d'Agnès se trouvent à la fin du volume dans les *Remarques morales et historiques sur la Solitude et l'Amour philosophique de Cléomède*, page 331.

justice de l'histoire, avait proclamée la seconde héroïne de la France dans sa grande lutte contre l'étranger. Cette exception était alors de mode ; au moins voici ce que raconte Charles Sorel, qui vivait au commencement du XVIIe siècle, et a fort bien pu savoir les choses du XVIe, surtout lorsqu'elles intéressaient sa prétention de descendre de la maîtresse de Charles VII en ligne collatérale : « Un « fort témoignage de l'obligation que l'on a eue à cette Agnès est dans les vers « que François Ier a faits pour elle. Elle méritoit bien autant qu'elle employât sa « veine que la Laure de Pétrarque et d'autres encore pour qui il en a fait, ce qui « se voit dans les œuvres de Mellin de Saint-Gellais. — Ayant trouvé un livre de « divers crayons chez Catherine d'Hangest, femme d'Arthus de Boisy, grand maître « de France, qui se plaisoit à la peinture, il fit des devises ou des vers pour « chacun, et pour celuy de la belle Agnès il fit un quatrin qu'il escripvit de sa « main propre, et qui se void encore en ce livre, que l'on garde précieusement « dans un cabinet curieux. Ce quatrin est ainsi :

« Plus de louange et d'honneur tu mérite,
« La cause estant de France recouvrer,
« Que n'est tout ce qu'en cloître peut ouvrer
« Close nonain ou au desert hermite. »

Le recueil de la Bibliothèque impériale ne porte ni le quatrain de François Ier, ni aucune autre marque qui nous autoriserait à penser qu'il a appartenu à Mme de Boisy, et nous croyons d'ailleurs savoir que le véritable livre de crayons qui fait le sujet de l'anecdote racontée par Charles Sorel s'est conservé dans la famille, qu'il contient le portrait d'Agnès Sorel, et que ce crayon montre avec orgueil. écrit de la main du grand roi, le quatrain si souvent cité. Une description détaillée de cette collection, suivie de recherches sur ses fortunes diverses, est promise par son heureux possesseur. Il sera curieux de comparer la liste des personnages dont il se compose, l'ordre dans lequel ils sont placés, la manière d'écrire leurs noms, avec ces mêmes particularités dans le recueil de la Bibliothèque impériale. Pour faciliter cette comparaison, je donnerai ici les titres des portraits de cette dernière collection dans l'ordre de ses anciens numéros. On remarquera, que des cinquante-quatre crayons dont elle se composait quand une main déjà ancienne a ajouté le mot *dernière* au numéro 54, quarante-cinq seulement sont à la Bibliothèque impériale, trois au Louvre (1), et les autres perdus, au moins jusqu'à ce qu'on les reconnaisse dans d'autres collections. Dans ce but, je donnerai le portrait d'Agnès. Le caractère de l'écriture en étant assez particulier, il peut aider grandement à cette recherche :

LA· BELLE· AGNES

1. Ce sont les n°s 4, 5 et 25 de ma liste.

Le relieur de la Bibliothèque impériale a rogné les numéros primitifs de trois de ces portraits, et celui du Louvre les numéros de deux autres; j'ai dû les placer un peu au hasard :

1. MONSEIGNEVR. DE. GVISE.
2. (Peut-être le portrait de François Ier. Il manque.)
3. LA. ROYNE. DE. NAVARRE.
4. LA. ROYNE. CLAUDE. (N'a pas de numéro.)
5. LA. DUCHESSE. DE. FERRARE. (N'a pas de numéro.)
6. } (Probablement les enfants de
7. } France. Ces portraits man-
8. } quent.)
9. MONSEIGNEVR. DE BRESSVIRE.
10. MONSEIGNEVR. DE FLORĒGE.
11. LE DUC. D'ALBANYE.
12. (Il manque.)
13. MONSEIGNEVR. LAMIRAEL.
14. MONSEIGNEVR. DE. BARBERYEV.
15. MONSEIGNEVR. DE. CHANDIO.
16. MONSEIGNEVR. DE. GIE. SON. FILS.
17. MONSEIGNEVR. DE. LESCUT.
18. MONSEIGNEVR. LE. GRANT. MAISTRE. DE BOISY.
19. MONSEIGNEVR. DE. LAPALICE.
20. MONSEIGNEVR. DE. SPAROT.
21. MONSEIGNEVR. DE. VAVDEMONT.
22. MONSEIGNEVR. DE. MOVSSY.
23. MONSEIGNEVR. DE. LAUTRECT.
24. MADAME. LA. REGENTE.
25. LA. ROYNE. HELYONNEUR.
26. LE BARON. DE. MERMANDE.
27. DONE. BEATRY.
28. (Il manque.)
29. ESCVYER. DE. MESDAMES.
30. MADAME. DE. VIGENT
31. MONSEIGNEVR. DE. LA. FERTÉ.
32. MONSEIGNEVR. DE. TAIS.
33. MADEMOISELLE. DE. LANDAC.
34. MADAME. DE. CHANDIO.
35. LA BAILLYVE. DE CAM.
36. ESCVYER. DE. MESSEIGNEVRS.
37. LE. PREVOST. DE. PARIS.
38. MADAME. DE. LA. RONCHEFOVCAV.
39. LE. CAPPITAINE. TAVANNES.
40. MADAME. DE. GIE. (N'a pas de numéro.)
41. DONE. MARICQUE.
42. BEAVVIEOIE.
43. LA. BELLE. AGNES.
44. MADEMOYSELLE. DE. LOVE.
45. MADEMOYSELLE. DE. LANGEYOWET.
46. LA GRANT. SENECHALLE.
47. LE. CONTE. DE. CENSSERRE.
48. MADEMOYSELLE. BRY.
49. LE. BARON. DE. BVEIL.
50. LA. FILLE. AISNÉE. DE. GEI.
51. LA. FILLE. PESNÉE DE. GEI.
52. CASAULDE.
53. MADAME. DE. CHASTEAVBRIANT.
54. *Dernière*. MADAME. DE. CANAPLES.

Revenons au portrait d'Agnès Sorel, le numéro 43 de cette collection (1). C'est, de même que le crayon de Mme de Boisy, une répétition d'un portrait fait d'après nature, qui inspirait seul de la confiance, alors qu'on n'avait pas encore été chercher, dans la Vierge de Notre-Dame de Melun ou du musée d'Anvers, une ressemblance plus séduisante de la dame de Beauté. Il est pris de trois quarts, avec l'exagération des traits et du nez, qui est la conséquence naturelle de cette

1. Il a été reproduit avec talent par M. Riffaut dans le précieux ouvrage de M. Niel, et plus récemment encore dans *François Ier chez Mme de Boissy*, par M. Rouard, page 38 d'un vol. in-4° publié par Aubry, Paris, avec une notice très-intéressante sur Agnès Sorel.

pose et le propre de l'exactitude poussée à l'excès. Ce défaut choque davantage dans un portrait grand comme nature. Nous avons une copie plus ancienne que ces deux crayons, se rapprochant peut-être plus de l'original peint d'après nature dans certains accessoires de la coiffure et dans la perle qui pend à l'oreille; c'est une aquarelle (1) assez pâle, assez médiocre, qui est intitulée :

La Belle annes

Ce titre a été écrit vers la fin du XVe siècle, l'encre en est jaunie.

Nous voilà donc en face de deux portraits de la célèbre beauté du XVe siècle : l'un de face, désigné par une tradition unanime; l'autre de trois quarts, caractérisé par son titre, qui se retrouve sur toutes ses répétitions. Représentent-ils bien la même personne? Cela ne fera doute aux yeux d'aucun artiste habitué aux lignes principales d'un type, aux caractères distinctifs d'une physionomie : car ce sont les mêmes yeux un peu clairs, un peu chargés par les paupières supérieures, mais voilés et adoucis par cette conformation particulière; c'est le même ovale rond et court qui devait donner à cette figure tant de candeur, un air de suprême bonté, et lui conserver son charme de jeunesse. Je ne parle pas de la coiffure, mais je signalerai encore la teinte claire des cheveux et l'éclat du teint, rendu surtout dans la copie à l'aquarelle. En somme, il n'y a entre ces portraits d'autre dissemblance que celle qui peut, qui doit exister entre un simple trait et une peinture terminée, entre le croquis fait d'après nature et sa transformation en un tableau, avec l'expression qui appartient au sujet.

Maistre Estienne Chevalier, toujours fidèle au souvenir de sa protectrice, crût en estime et en faveur près de son roi, qui lui fit l'honneur de le nommer l'un de ses exécuteurs testamentaires. Cette confiance n'a rien d'étonnant : quand elle est mise en bon terrain, elle étend sans limites ses profondes racines; mais ce qui a lieu de surprendre, c'est que, contrairement à l'habitude des héritiers, Louis XI, haineux et dévoré de soupçons, conserve au favori de son père, au confident d'une maîtresse qu'il détestait, les charges et dignités dont il était revêtu. Il lui continua même sa confiance, lui donna des missions importantes (2) et l'admit dans son intimité. Lors du sacre de Balue, évêque d'Évreux, le roy alla dîner chez le trésorier de France, dans le nouvel hôtel qu'il venait de se construire, comme nous l'apprend Sauval, dans la rue de la Verrerie, entre la rue du Renard et la rue Barre-du-Bec, paroisse de Saint-Méry.

Estienne Chevalier avait tous les goûts distingués, comme c'est l'habitude chez les

1. Bibliothèque impériale, département des estampes, recueil des portraits des grandes dames. Celui-ci est placé immédiatement avant les portraits de Mme de Stael.

2. Le roi Louis XI le chargea, en 1463, de porter les 400,000 écus qu'il avait si péniblement ramassés pour racheter du duc Philippe le Bon les villes d'Amiens, d'Abbeville et de Saint-Quentin. Le trésorier de France, escorté de cent lances et de deux cents archers, se rendit à la cour de Bourgogne et accomplit sa mission à la satisfaction de son nouveau maître.

natures d'élite. Il était Français dans ses goûts, sans que nous puissions savoir quelles modifications y apporta son voyage d'Italie (1). Sa bibliothèque (les manuscrits à miniatures étaient alors les seuls musées possibles) se composait des meilleurs auteurs, en traductions françaises écrites par les plus habiles calligraphes, ornées par les premiers peintres sous la direction de Jean Foucquet, qui peignit lui-même les miniatures d'un Boccace et ses grandes Heures; sa chapelle dans l'église de Saint-Merry fut ornée de vitraux; enfin sa maison portait dans ses sculptures, partout prodiguées, la trace de son bon goût et de sa prédilection pour les emblèmes, les devises et les rébus.

Ce dernier point doit encore arrêter notre attention. On a voulu trouver dans ces différentes devises une allusion à l'amour coupable d'Estienne Chevalier pour la maîtresse du roi, passion à laquelle Agnès Sorel n'aurait pas été insensible. Quand les esprits bornés se mettent en train d'imaginer, ils ne s'arrêtent devant rien; ils passent sur l'odieux des actes les plus coupables, ils ne respectent pas même le bon sens. Ainsi le trésorier de France, l'homme qui doit son élévation au roi, et dont la fortune dépend de sa faveur, ira proclamer lui-même sa duplicité en affichant ses succès : c'est absurde. Supposer que ces indiscrétions n'auraient eu lieu qu'après la mort de Charles VII, c'est-à-dire plus de dix ans après la mort d'Agnès Sorel, c'est croire encore à une persistance de fatuité très-invraisemblable. Il est donc plus sensé de voir dans ces devises d'Estienne Chevalier une pensée très-morale, si elle s'est fait jour durant la vie de Catherine Budé sa femme; une pensée très-touchante, si elle a proclamé la constance de ses regrets pour une épouse chérie qui mourut dans ses jeunes années en 1442. Ceci bien établi, je vais citer un passage de l'histoire de Charles VII de Denis Godefroy. L'auteur n'admet pas de relations coupables, il croit seulement que ces devises marquent un attachement respectueux de Chevalier pour sa protectrice. Cette explication est jusqu'à un certain point admissible, mais je crois la mienne plus naturelle. En tout cas, les détails qui suivent peuvent servir à faire reconnaître des objets d'art commandés par Estienne Chevalier, et marqués de ses devises : « Estienne Chevalier fut fait, en 1449, un des exécuteurs du testament de la damoiselle *Agnès Sorel* ou *Surel*, vulgairement appelée *la belle Agnès*, amie du roy *Charles VII*, en suite de quoy, pour faire voir l'amitié qu'il conservoit en son endroit et pour en honorer davantage la mémoire, il se fit à son sujet peindre avec un rouleau qui sortoit de sa bouche, contenant une manière de *rébus de Picardie*, qui exprimoit ces mots : *Tant, elle, vaut, celle, pour qui ie meurs, d'amour;* et pour signifier ces paroles, après ce mot *tant* estoit figurée un *aisle* d'oyseau; après *elle*, une selle servant à cheval, et après *pour qui ie*, un *mords* de cheval; de sorte qu'il ne paroissoit en escrit dans ce rouleau que ces six mots : *tant, vaut, pour qui ie d'amour*. Et dans une grande maison sise à Paris, rue de la Verrerie, appartenant autrefois à la famille des *Chevalier* et à présent à messieurs *de Sallo*, conseillers au Parlement, alliez de cette famille, autour du ceintre de la porte d'une petite cour qui mène au jardin, se voit une forme d'ana-

1. En 1470, il fut envoyé en ambassade près du pape Paul II.

gramme d'icelle *Agnès de Surel* (autrefois ainsi nommée au lieu de *Sorel*), maîtresse de *Charles VII*, qui se lit en grandes lettres antiques, gravées sur la pierre, avec des feuilles d'or entrelacées, en cette sorte : *Rien sur L n'a regar.* Laquelle *Agnès de Surel* prenoit pour armes *un sureau d'or*, qui avoit rapport à son nom de *Surel*, et sont *armes* qu'on appelle *parlantes.* Dans la mesme grande maison, il y a deux arcades de pierre de taille, au-dessus desquelles, du costé droit, se voit un *laz d'amour*, avec un grand E (*Estienne*) à l'antique de chaque costé, ledit *laz* entouré d'une cordelière (1). »

M. Vallet de Viriville, professeur à l'École des chartes.

L'un des feuillets de M. Brentano représente l'Adoration des mages (2). C'est là que Montfaucon, ou mieux Gaignères, a pris le portrait de Charles VII gravé dans les *Monuments de la monarchie française* (3). L'artiste, en effet, a peint l'un des mages sous les traits du roi de France (4). Charles VII, né en 1403, mourut en 1461. Dans ce portrait, d'une vérité frappante, il paraît avoir le même âge qu'Etienne Chevalier, c'est-à-dire environ de cinquante à cinquante-cinq ans. On voit donc que, selon toute apparence, le livre d'Heures d'Étienne Chevalier dut être exécuté sous le règne de Charles VII, et quelques années avant la mort de ce prince.

Ces données chronologiques nous serviront à apprécier comparativement l'âge ou la date d'un dernier ouvrage accompli par Jean Foucquet pour Étienne Chevalier. Natif de Melun, ce seigneur était paroissien de Notre-Dame, l'une des églises de cette ville. Entre autres dons précieux, ce trésorier enrichit sa paroisse d'un célèbre diptyque, peint à l'huile et sur bois par Jean Foucquet. Ce diptyque représentait la vierge Marie ou Notre-Dame et le donateur. Indépendamment du talent de Foucquet, une circonstance particulière communiquait à ce tableau un très-vif intérêt de curiosité historique. La tradition portait que cette Notre-Dame avait été peinte à la ressemblance d'Agnès Sorel. Il paraît certain que dès le XVe siècle cette tradition, répandue parmi les collecteurs de portraits historiques, avait fait multiplier les copies de la Vierge de Melun. Charles Sorel, historiographe de France sous Louis XIII, revendiquait l'honneur d'appartenir au sang de la belle Agnès. Parmi les détails curieux qu'il nous a laissés au sujet de la dame de Beauté, Charles Sorel rapporte que, du temps où il vivait, on conservait un grand nombre de ces copies. « Quelques-uns de ces portraits, dit-il, sont faux, comme l'on peut vérifier par l'habit, qui est tel qu'on le portoit *du temps de Charles IX* (5). » Henri IV, d'après un autre témoignage, fut tellement charmé de l'original, exposé dans l'église de Melun, qu'il en offrit dix mille livres (6). Denis Godefroy, historiographe de France sous Louis XIV, était allié à la famille ou à la postérité d'Étienne

1. Denys Godefroy, *Histoire de Charles VII*, p. 386. Voir plus loin, p. 94, la véritable leçon de la devise : *Sur l'y n'a regar.*
2. Ire série, n° 8.
3. Voy. ci-dessus, p. 106.
4. Le roi, entouré de ses gardes écossais, est agenouillé sur un coussin au milieu d'un tapis fleurdelisé.
5. *Cléomène*, 1640, in-4°, page 331.
6. Recueil d'épitaphes ; fonds du Saint-Esprit. Cabinet des titres, au mot *Sorel.*

Chevalier. Dans son *Histoire de Charles VII* (1661), il décrit en ces termes le diptyque : « Dans ladite église (Notre-Dame de Melun), derrière le chœur, à côté de la sacristie, et à une moyenne hauteur, se montrent par rareté deux tableaux de moyenne grandeur, peints sur bois et se fermant l'un dans l'autre, dans l'un desquels est représentée une vierge Marie portant un voile blanc sur sa teste et une couronne perlée à hauts fleurons au-dessus, la mamelle gauche découverte, et ayant la vue baissée sur un petit enfant qui est debout à ses pieds (1). Aucuns veulent dire que cette image est peinte sous la figure d'Agnès Sorel, amie de Charles VII. Et dans l'autre tableau est le susdit Estienne Chevalier à genoux, le nom duquel est escript en abrégé en grandes et grosses lettres gothiques d'or à costé de luy, revestu d'une robe de velours rouge, nüe teste et les mains jointes ; ayant au-devant lui un saint Estienne debout, qui semble le présenter à ladite Vierge. Les bordures desdits tableaux sont couvertes en dedans de velours bleu orné et enrichi tout autour de grands lacs d'amour à l'antique, séparés l'un de l'autre d'une égale distance et tissus d'une petite broderie d'or et d'argent. Dans chascun côté des lacs est un grand E (Estienne) aussi à l'antique ; tous couverts de médaillons d'argent doré (2) de moyenne grandeur représentant quelque histoire sainte dont les personnages sont peints admirablement bien (3). »

En 1717, l'abbé Bertin nous apprend que la tradition, comme il arrive presque toujours, avait dévié. Cette figure, dit-il, est communément appelée la reine Blanche (4) ; mais on doit plutôt croire que c'est la femme du seigneur représenté dans l'autre tableau (5). Cependant, une gravure anonyme et sans date, exécutée vers le commencement de notre siècle, offre une réduction au trait de la Vierge de Melun. Au-dessous on lit : « Premiers temps de la peinture en France, vers le tiers du XVe siècle. *Agnès Sorel.* Elle est représentée en Vierge, et le fils qu'elle eut de Charles VII (6) en enfant Jésus (7). » Le diptyque de Melun se conserva

1. Il existe au Musée de Versailles, n° 1754, salle 141, attique du nord (et ailleurs), un tableau qui, sous le titre de *Portrait d'Agnès Sorel*, n'est autre qu'une copie de ce panneau, copie analogue à celle dont parle Charles Sorel. La Vierge est seule, l'enfant Jésus ayant été volontairement omis. De là le contraste singulier que présente cette image, où l'on voit une femme qui se présente le *sein nu* et les yeux baissés, la tête couverte d'un voile, avec les attributs de la pudeur virginale.

2. C'est-à-dire peints en camaïeu d'or, comme le portrait de Foucquet, dont nous avons parlé ci-dessus.

3. Godefroy, pages 885, 886, de l'*Histoire de Charles VII.*

4. A cause du ton de grisaille dans lequel était peint ce panneau.

5. Correspondance manuscrite de l'abbé Bertin, au Cabinet des titres. (Voy. Laborde, *Renaissance*, 1855, p. 709.)

6. Agnès Sorel n'eut de Charles VII que des filles.

7. « Grandeur du tableau sur bois : 2 pieds 11 pouces 6 lignes, sur 2 pieds 8 pouces 2 lignes. » M. Eug. Grésy possède une épreuve de cette gravure, qu'il a bien voulu me communiquer. Cet antiquaire en a publié une reproduction lithographiée dans ses *Recherches sur Notre-Dame de Melun* (Paris, 1845, in-8°, planche 3). Je pense que cette gravure a été exécutée pour Alexandre Lenoir, vers 1805. On trouve dans les *Portraits inédits* de cet écrivain (Paris, 1809, in-8°) plusieurs pièces analogues à la gravure reproduite par M. Grésy. La dimension des planches et l'esprit dans lequel sont conçues les inscriptions se ressemblent de part et d'autre. Nous citerons pour exemples le portrait d'Isabelle de Bavière et une autre figure d'Agnès Sorel (planche 8). Ces deux images sont signées et ont été terminées au burin par un artiste nommé Pourvoyeur, né vers 1780, mort vers 1846. Alex. Lenoir aura d'abord fait graver à l'eau-forte la Notre-Dame de Melun, avec d'autres objets d'art ; puis un motif quelconque l'aura fait renoncer à employer cette

dans cette église jusqu'à l'époque de la Révolution française. Les deux volets, déjà séparés peut-être (1), furent alors dispersés et perdirent leurs élégantes bordures. L'un de ces volets subsiste en original dans le cabinet de M. Louis Brentano, possesseur des quarante feuillets du livre d'Heures. Ce panneau répond parfaitement à la description qu'en a tracée Denis Godefroy. Étienne Chevalier y est vu à mi-corps, présenté et soutenu par son patron saint Étienne. Le fond se compose d'une colonnade grecque, élégante et grandiose. Le sol et les parois sont revêtus d'une mosaïque de marbre. Cette décoration, purement imitée de l'antique, rappelle, avec une sensible analogie, la première miniature du livre d'Heures. D'autre part, le musée d'Anvers possède, sous le numéro 106, un tableau peint sur bois qui reproduit la seconde moitié du diptyque (2). On y voit la Notre-Dame peinte en grisaille, dans le ciel, entourée d'anges rouges et bleus. Le siége sur lequel la Vierge est assise et la couronne qui ceint sa tête offrent des ornements d'un goût particulier et tout à fait remarquable. On les trouve identiquement dans les miniatures de Francfort (3). Cette composition, ce sujet, est donc bien évidemment celui qui fut peint par Foucquet pour l'église de Melun et par ordre d'Étienne Chevalier (4).

Il convient actuellement d'examiner, au point de vue critique, l'opinion qui tend à voir dans cette peinture un portrait d'Agnès Sorel. Agnès mourut en 1450. Le diptyque ne porte aucune date ; mais le portrait d'Étienne Chevalier (sur l'un des volets de ce diptyque) le représente plus jeune environ d'une dizaine d'années (5) que dans la miniature numéro 1 du livre d'Heures. Or, d'après notre estimation, ce manuscrit aurait été peint de 1455 à 1460. Il nous semble résulter de ces circonstances que le diptyque de Melun doit être exécuté du vivant même d'Agnès Sorel, ou peut-être à une époque postérieure mais certainement très-voisine de sa mort.

L'idée morale du travestissement supposé peut paraître étrange et invraisemblable. Exposer ainsi publiquement dans une église, aux regards des fidèles, la mère du Sauveur sous les traits de la maîtresse du roi régnant, peinte le sein nu, doit sembler une sorte de hardiesse et de scandale ou de profanation qui dépasse même ce que peut comporter la naïve simplicité de ces temps anciens. Vers 1450,

pièce. M. Lenoir nous avertit, dans la préface de ses *Portraits inédits*, que tous les morceaux de ce genre qu'il publie sont *en sa possession*. Comme portrait d'Agnès Sorel, la Vierge de Melun se trouve remplacée dans l'ouvrage par une figure visiblement apocryphe, mais qui probablement était la propriété d'Alexandre Lenoir, tandis que le panneau de Melun n'était pas ou n'était plus en sa possession.

1. L'abbé Bertin dit que chacun d'eux, en 1717, était couvert séparément d'un rideau, ce qui indiquerait que les deux panneaux du diptyque ne se refermaient plus l'un sur l'autre.

2. Ce tableau, acheté, dit-on, à Paris, provient de la collection de Van Ertborn.

3. Notamment IIe série, n° 7.

4. Le tableau d'Anvers a été chromolithographié, d'après une copie peinte à l'huile, tirée de mon cabinet, dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, tome VI, article *Peinture sur bois*, etc.

5. Cette différence me parait sensible lorsque l'on compare attentivement la tête dans les deux portraits. Étienne Chevalier a les cheveux rares sur le sommet du front dans la peinture de Francfort. Celle d'Anvers ou de Melun, évidemment copiée par Langot (Voy. Godefroy, *Histoire de Charles VII*, entre les pages 886 et 887), nous le montre avec les cheveux coupés en rond et très-fournis encore. Les rides et l'affaissement des joues nous semblent également plus marqués dans la peinture du livre d'Heures.

en France, le fait seul du travestissement pur et simple, la pensée de représenter l'un des acteurs d'une scène peinte sous les traits et à l'effigie de quelque personne vivante, constituait vraisemblablement une nouveauté, un fait inouï et sans précédent (1). Mais Foucquet, on se le rappelle, avait fait le voyage d'Italie. En passant par Florence, il put voir le tableau des Mages peint dans cette ville par Gentile da Fabriano, et dans lequel cet artiste s'était représenté lui-même en 1423 (2). A peu de temps de là, Masaccio imita et multiplia cet exemple. Parmi les fresques qui ornent encore aujourd'hui l'église del Carmine, à Florence, Masaccio, vers 1434, avait figuré l'apôtre saint Paul en la personne de Bartoldi Angiolini (3), l'un des magistrats florentins en charge de 1406 à 1432. Masaccio, enfin, quelque temps avant sa mort (survenue en 1443), dans son tableau du Christ entouré de ses disciples, qui décorait la chapelle des Brancacci de la même église, a placé son propre portrait sous le personnage de l'un des apôtres (4). Les artistes du moyen âge, attendu leur excessive ignorance, représentaient, comme on sait, une scène quelconque de religion ou d'histoire avec les attributs de leur pays et de leur époque. Foucquet sut appliquer, avec le cachet de l'intelligence, cette tradition, universellement admise de son temps. Nous en avons signalé précédemment deux exemples dans le *Job* de Francfort et dans le frontispice des *Nobles malheureux*. On se rappelle aussi le *Mage* du livre d'Heures peint sous les traits du roi de France. D'un autre côté, l'Église chrétienne (transformant encore en cette circonstance une pratique de la religion des anciens) admettait, par une sorte de prérogative, les *bienfaiteurs* ou *donateurs* à jouir dans ses temples des honneurs du *portrait* ou de la représentation individuelle. Agnès Sorel, en mourant, avait légué de nombreux bienfaits aux églises. La paroisse de Saint-Aspais de Melun, moins importante que celle de Notre-Dame, reçut pour sa part, en 1450, et par les mains d'Étienne Chevalier, l'un des exécuteurs testamentaires d'Agnès, une somme ou legs de trente écus d'or, provenant de ces pieuses libéralités (5). Il y a lieu de penser, d'après ce fait, qu'Agnès Sorel et son riche exécuteur testamentaire n'oublièrent point, dans la répartition de ces largesses, la

1. Le livret du Louvre, répétant une attribution commune, donne au *quatorzième* siècle le tableau n° 650 (*Descente de croix*) et le classe parmi les œuvres des anciens maîtres *français*. L'un des personnages de ce tableau offre, dit-on, le *portrait* ainsi *travesti* de Guillaume, abbé de Saint-Germain des Prés, mort en 1418. S'il en était ainsi, nous aurions donc là un exemple de *travestissement* exécuté en France, et d'une date antérieure à 1418. Mais cette attribution me semble peu plausible, et je la combats d'autant plus volontiers que cette erreur, répandue de là dans plusieurs livres estimables, est en quelque sorte devenue classique. Je remarque, sur le tableau n° 280 du même Musée (autre *Descente de croix* classée à l'école *flamande*), un vase à parfums assez caractéristique sous le rapport de la forme et de la décoration. Ce vase, ou son équivalent, nous est également fourni par le n° 650. Il y a des deux parts analogie manifeste quant à la composition du tableau, quant à la couleur, au style, aux accessoires. Or, dans le livret, le n° 280 est « attribué à Quintin Matsis, d'Anvers, né vers 1460, mort de 1530 à 1531. » Les deux tableaux me paraissent être de l'école *flamande* et du *seizième* siècle.

2. Vasari, *Vite*, etc., édit. Lemonier, Florence, 1848, in-12, t. V, p. 158. Le tableau des Mages se voit actuellement dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

3. Les représentations de mystères par personnages, usitées en France comme en Italie, avaient dû habituer les esprits à ce genre de travestissement ou à cette association d'idées.

4. Vasari, *Vite*, etc., *ibid.*, t. III, p. 158 à 161.

5. *Nouvelles Recherches sur Agnès Sorel*. Paris, Dumoulin, 1856, in-8°, p. 81.

paroisse de Notre-Dame, qui était celle d'Étienne Chevalier. Agnès aurait acquis ainsi ce titre de bienfaitrice de l'église. A cette considération d'un grand poids, il faut joindre encore le crédit et l'autorité du donateur; il faut joindre le prix et la beauté de l'œuvre due au pinceau de Jean Foucquet. Toutes ces particularités, réunies à la tradition rapportée, peuvent servir à expliquer le problème moral qu'il s'agissait de résoudre.

Cherchons maintenant à vérifier cette attribution en examinant l'œuvre elle-même. Les historiens contemporains d'Agnès Sorel ont loué sa beauté d'un concert unanime. Agnès était née à quelques lieues de Tours, patrie de Jean Foucquet. Il y a, dans les productions de cet éminent artiste, un type de femme distinct et qui lui appartient. Ce type, gracieux et doux, éminemment français, semble lui avoir été fourni par le sang, par la population féminine de sa province natale. D'après les indications iconographiques que nous possédons relativement à la personne d'Agnès, ce modèle de femme, exprimé par le pinceau de Foucquet, correspond au genre de beauté qui caractérisait la fille de Jean Sorel. Galbe particulier aux contours arrondis, mélange rare d'idéal et de réalité, ce type féminin nous est offert dans toute la plénitude de sa grâce par la figure principale du *Couronnement de la Vierge* (1). Il reparaît certainement avec la Notre-Dame de Melun ou d'Anvers. Seulement, autant que nos moyens d'information nous permettent d'en juger, l'exécution du panneau Van Ertborn nous semble trop lourde, trop vulgaire et de tout point trop médiocre pour qu'il nous soit permis d'y reconnaître une œuvre originale et la touche si distinguée de Jean Foucquet. Cette peinture, dépourvue de garantie d'authenticité, pourrait être une de ces copies mentionnées par Charles Sorel, et remonterait peut-être au XVIe siècle.

Je me suis rendu à Anvers, où se trouve le deuxième volet du diptyque jadis conservé à Melun. Déjà deux fois j'avais vu le tableau du musée d'Anvers, mais deux fois en passant et d'une manière en quelque sorte incomplète. L'extrême obligeance que j'ai trouvée auprès de M. de Keyser, directeur, et de M. le chevalier Léon de Burbure, administrateur de l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers, m'a permis, cette fois, de me livrer à une inspection plus fructueuse. Ce panneau occupe, dans la *salle van Ertborn* du musée, une place un peu haute pour l'œil et qui jadis l'était hors de mesure. Le tableau, décroché et désencadré, m'a été confié, pendant plusieurs heures, dans une pièce particulière. J'ai pu ainsi l'étudier en tout sens et m'entourer des lumières que fournissait à mon examen ma communication avec MM. les administrateurs du musée. J'exprimerai aussi nettement qu'il me sera possible le résultat de cette inspection. Je m'étais précédemment arrêté à ce sentiment ou à cette opinion, que le panneau d'Anvers n'était point l'œuvre originale sortie des mains de Jean Foucquet, mais quelque copie soignée du XVIe siècle. Aujourd'hui, je le confesse, mon avis à cet égard s'est gravement modifié. Le tableau d'Anvers est peint sur bois, sur le même bois et dans les mêmes dimensions que le volet correspondant de Franc-

1. IIe série, n° 7.

fort. Une inscription à l'encre, manuscrite et placée sur la face postérieure du panneau, est ainsi conçue :

La sainte Vierge, sous les traits d'Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, roi de France, morte en 1450.

« Ce tableau, qui étoit dans le chœur de Notre-Dame de *Mehun* (1), est un vœu de maître Etienne Chevalier, un des exécuteurs testamentaires d'Agnès Sorel. » Suivent trois lignes d'écriture effacées et grattées sur le bois; puis cette date et la signature : « 1775. Gauthier, avocat (2). »

Deux points très-importants résultent de cette inscription, dont la valeur ou la sincérité ne me paraît point contestable. Le premier point, et le moins grave, est celui-ci. On voit que le diptyque de Notre-Dame de Melun était sorti de cette église avant 1775, date de l'inscription, et à plus forte raison avant la Révolution française. Ainsi tombe le roman orné de certaines épigrammes sur les « patriotes de 1793 » imaginé au sujet de ce tableau par le spirituel historien des arts à l'époque de la Renaissance. Le second point, et l'essentiel, c'est que ce panneau est bien l'œuvre originale de Foucquet.

En effet, indépendamment de toute attestation et de toute preuve extérieure, cette peinture, exécutée comme un *flamand*, poil à poil et cheveu par cheveu, est d'un travail trop compassé, trop serré, pour être une copie postérieure, d'une date quelconque. Toutes les analogies que nous avons signalées entre ce tableau et le reste de l'œuvre avérée de Jean Foucquet subsistent en présence du panneau d'Anvers. A la vue directe de ce morceau, elles éclatent même avec une évidence plus sensible. Cependant, il faut le dire, même sous le poids de ces arguments, de ces preuves en quelque sorte écrasantes, quelque chose, un dernier doute, se soulève en ma conscience contre cette attribution. Jean Foucquet, le Foucquet des miniatures, etc., l'auteur du volet correspondant de Francfort, reparaît dans le panneau d'Anvers, mais il n'y reparaît pour ainsi dire que sous son jour le moins favorable, ou bien, çà et là, par éclairs. L'aspect de la Vierge de Melun, tenue à la main, laisse, tranchons le mot, une impression où le médiocre s'allie au maussade. Au lieu de disserter et d'amplifier rhétoriquement sur ce thème, je me borne à l'énoncer crûment. Car le premier devoir de la critique, c'est d'être vraie et sincère. Maintenant je n'ignore pas, pour me les être moi-même plaidées à l'esprit, toutes les circonstances atténuantes que pourra rêver l'avocat de ce maître admirable. J'accorde toute la part que l'on voudra à l'harmonie que pouvait fournir, comme ton, cette grisaille éteinte, placée en son point de perspective, réunie à l'autre volet et rehaussée de sa ruisselante bordure. J'épargnerai enfin au lecteur le spectacle des larmes de Pygmalion que je pourrais ainsi verser publiquement sur ma statue. Quel que soit le cas que l'on fasse de cette production de

1. *Sic*, pour Melun.
2. Voyez le livret du Musée d'Anvers, nouvelle édition, 1857, in-12, sous le n° 154, pages 117 à 119.

Foucquet, le reste de son œuvre demeure assez riche et assez éclatant pour que sa renommée n'en soit point indigente. Mais je termine en déposant sur le monument de notre Foucquet le doute que je viens de motiver tout à l'heure. Ce doute quelque faible qu'il soit, je le confie aux critiques éminents qui, sur les divers points de l'Europe, s'attachent, de nos jours, à éclaircir l'histoire des arts au moyen âge. Je serais heureux que mon appel pût provoquer de leur part un nouvel examen du panneau Van Ertborn. Les études que nous cultivons en commun ne pourront, dans tous les cas, qu'y gagner.

Foucquet avait traité plus d'une fois ce sujet de Notre-Dame, thème en quelque sorte quotidien de l'art religieux, et si propre à mettre en lumière et en triomphe les insignes qualités de ce peintre. En 1516, la tante de Charles-Quint, Marguerite d'Autriche, possédait, suivant un inventaire des biens de cette princesse, « un petit tableau de Nostre-Dame, bien vieulx, de la main de Foucquet, ayant estui et couverture. »

Le roi de France Charles VII mourut en son château de Mehun-sur-Èvre, le 22 juillet 1461. Il avait ordonné par testament que ses dépouilles mortelles fussent inhumées à Saint-Denis, entre son père Charles VI et son aïeul Charles V. Ses vœux furent accomplis conformément au cérémonial accoutumé. Le corps, apporté à Paris, y fit son *entrée* le 6 du mois d'août. Ce même jour, il fut conduit solennellement à la cathédrale, puis à la basilique de Saint-Denis, lieu désigné pour la sépulture. Indépendamment du cadavre, voilé aux regards par le cercueil, une effigie de Charles VII était placée sur le cercueil et s'offrait ainsi à la vue de tous les spectateurs. Pour cet effet, Jacob Lichtemont, peintre du roi en exercice et demeurant à Bourges, assisté de Colas d'Amiens et de Pierre de Hennes ou de Heuves, ses compagnons ou collègues, moula sur nature le visage du prince décédé. Puis, à l'aide de cette empreinte, on modela en cuir bouilli une nouvelle image. Celle-ci fut peinte et ajustée à une représentation complète du roi de France. Cette figure, destinée au rôle ostensible pendant tout le cours des cérémonies, avait, comme l'autre, le front ceint d'une couronne. Vêtue du manteau fleurdelisé, elle portait le sceptre et la main de justice, insignes de la royauté. L'image ou *estature* de la tête fut préalablement adressée par le peintre Lichtement à Jean Foucquet, son illustre confrère, qui devait alors se trouver à Paris, afin que la pièce fût d'abord soumise à son examen et à ses lumières.

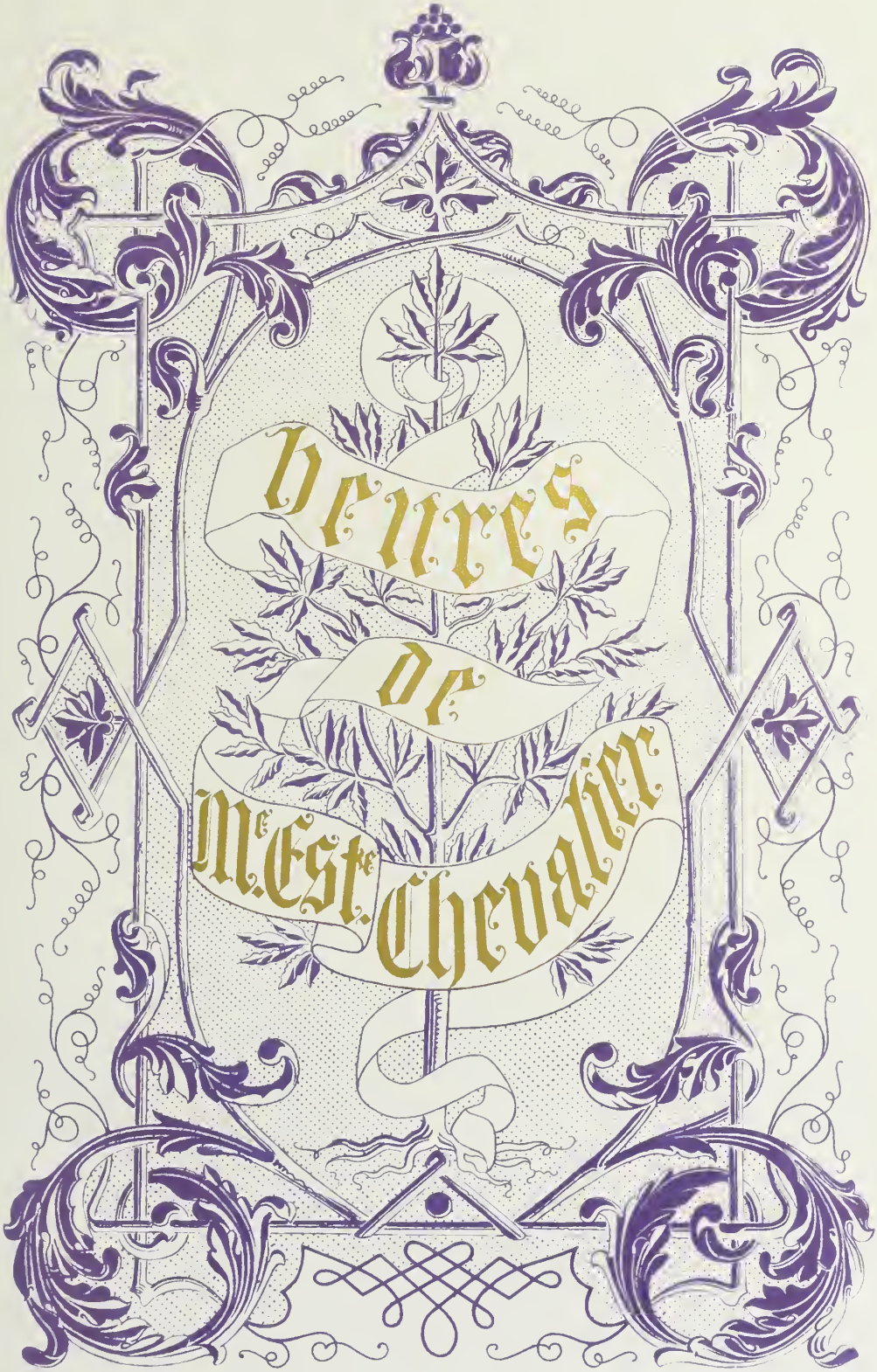
PORTRAITS

DU

MUSÉE IMPÉRIAL DU LOUVRE

Nous avons rappelé au chapitre Œuvre, page 10, deux portraits a l'huile au *Musée du Louvre*, sur la bordure inférieure desquels on a inscrit le nom de Jehan Foucquet, et qui sont celui du roi Charles VII, n° 653, et celui de Juvénal des Ursins, n° 652.

Malgré le respect que nous professons pour les indications officielles, adoptées naturellement après de sérieuses réflexions, nous devons signaler des doutes qui se sont élevés parmi les amateurs des arts sur l'attribution faite de ces portraits à Jehan Foucquet; l'absence de sa signature permet ces hésitations, qui pourraient s'effacer devant d'autres raisons, telles que l'époque du travail, l'analogie avec d'autres peintures du maître, et aussi la représentation de personnages contemporains de Jehan Foucquet.


Heures
de
Mme Est. Chevalier

HEURES

DE

MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER

M. le Comte (depuis Marquis) LÉON DE LABORDE, membre de l'Institut, directeur des Archives de l'Empire.

La Renaissance des arts à la cour de France, 1er vol., pages 155 à 169, et additions au tome 1er, page 691; 2 vol. in-8o. Paris, Potier, 1850 et 1855.

M. le marquis de Laborde a consacré aux *Miniatures de* JEHAN FOUCQUET *et de ses élèves* une notice très-étendue et très-intéressante, dans laquelle tout ce qui touche au portrait d'Anvers se trouve exposé et élucidé avec le soin qui caractérise les travaux de l'auteur. Nous devons à sa bienveillance l'autorisation de reproduire cet important travail, faisant partie d'un ouvrage tiré à un trop petit nombre d'exemplaires.

Miniatures et peintures de Jean Foucquet et de ses élèves.

Foucquet avait fait l'enluminure d'un livre d'heures pour la duchesse d'Orléans, en 1472, ce qui ne l'empêchait pas d'en orner un autre pour maître Estienne Chevalier; mais cet admirable manuscrit a été découpé, et ses belles miniatures, autant de charmants tableaux, ont été jetées au vent du brocantage, qui les a poussées dans toutes les directions. J'en ai étudié une à Paris chez M. Feuillet de Conches, une autre à Londres dans le musée Rogers, et quarante dans la collection de M. Georges Brentano à Francfort. Dieu sait où sont leurs sœurs. Je ne décrirai ici que les deux premières : ce sont les seules que j'aie examinées avec soin et dans la maturité de mes études. De la suite appartenant aujourd'hui à la famille Brentano, il ne me reste qu'un souvenir d'admiration, trop vague pour affirmer autre chose que la parenté évidente de ces miniatures avec celles que je vais décrire.

Collection de M. Feuillet de Conches. — Chacun sait que la collection d'autographes et de documents historiques la plus importante qu'un particulier ait jamais possédée se trouve réunie chez M. Feuillet de Conches; mais on ignore que cet amateur a ajouté à ces richesses des objets d'art précieux, des tableaux de choix, des portraits et des miniatures rares. Au nombre de celles-ci j'ai remarqué un des fragments du livre d'heures d'Estienne Chevalier. Cette miniature, qui occupe toute une page, a été peinte par Jean Foucquet pour accompagner l'office de saint Martin. L'artiste tourangeau avait trouvé là un sujet de prédilection pour lui, car le grand saint de la France est plus particulièrement le saint évêque de Tours, et il pouvait, en composant sa légende, faire appel aux souvenirs de sa ville natale, comme il devait, pour honorer ce grand saint, réunir tous les efforts de son talent, toutes les ressources de son pinceau. La page est divisée en deux parties. La scène touchante du manteau occupe le haut. Saint Martin, encore jeune et habillé, suivant la mode de la cour de Louis XI, d'un costume bleu brodé d'or, passe à cheval sur un pont. Il est précédé et suivi de cavaliers en riches habits de voyage, qui semblent l'escorte d'un prince du XVe siècle, et nullement ce qu'ils doivent représenter, les soldats des cohortes de l'empereur Constance. Arrivé à l'angle du pont, et au moment où, tournant à droite le long du quai, il s'apprêtait à suivre les cavaliers qui le précèdent, un pauvre vieillard à barbe et cheveux blancs, la tête et les jambes nues, s'est présenté à lui dans toute sa misère. Saint Martin a tiré son épée et a coupé son manteau en deux pour lui en donner la moitié. Le peintre a représenté le moment où le pauvre s'agenouille en remerciant le saint du vêtement dont il a couvert sa nudité et ses haillons. Saint Martin, qui avait arrêté son cheval, remet son épée dans le fourreau. La scène se complète par une infinité de détails exprimés avec une rare perfection et par une échappée de vue sur la rivière et sur les maisons dont elle est bordée. Bien que la légende place cette scène aux portes d'Amiens, il est probable que Foucquet a représenté quelque portion de la ville de Tours. On faisait généralement alors, et lui tout le premier, de plus gros anachronismes. Au-dessous de cette composition, et devant des contre-forts de maçonnerie qui sont censés soutenir le terrain de la scène supérieure, l'artiste a placé deux anges aux cheveux dorés, aux longues robes rouges, aux ailes bleues, qui d'une main supportent des banderoles blanches, et de l'autre soutiennent, l'ange de droite un cartel, l'ange de gauche un diptyque. Sur la banderole de gauche on lit : HIC MARTINVS QVI NVLLI NOCVIT; sur celle de droite : HIC MARTINVS QVI(1) CVNCTIS PROFVIT.

Foucquet a peint, dans le cartel soutenu par l'un des anges au-dessus du diptyque, la lettre initiale du texte, un O de couleur bleue se détachant sur un fond rouge. Dans l'intérieur de cette lettre capitale est un sujet en camaïeu doré, et aux quatre coins du cadre se répète le chiffre (2). Le texte commençait à côté de

1. Dans le second QVI, l'I est inscrit dans le V par abréviation et faute de place.
2. Ces deux lettres initiales des noms Estienne Chevalier, réunies par un nœud, forment un chiffre qui est resté dans les armes de la famille des Chevalier.

cette initiale, mais la place qu'occupaient deux ou trois lignes a été recouverte par des nuages, des fleurs et un cœur enflammé sur lequel est inscrit le monogramme du Christ. C'est la seule altération que cette miniature a subie. Le diptyque, ou, pour parler plus régulièrement, le tableau d'autel à deux battants retenu par l'ange est curieux à plus d'un titre : d'abord, par la rare perfection avec laquelle est rendue, camaïeu doré sur teinte brune, une double composition; ensuite, par la légende qu'elle représente; enfin, par le nom du personnage pour lequel ce manuscrit fut exécuté. Dans la scène de gauche, on voit un homme qui, en descendant dans une salle basse, est tombé sur l'escalier; des pièces d'or se sont échappées de ses mains, et un diable, accroupi dans un coin, semble occupé à les réunir; dans le fond, un personnage manifeste l'effroi que lui cause cet accident. La scène de droite se passe dans la même salle : le même homme, couché par terre, est soutenu par un ange et avance ses mains pour prendre un vase que lui présente une femme à long manteau, la tête ceinte d'une couronne. Dans le fond se tiennent, comme spectateurs de la scène, saint Pierre, saint Paul et deux femmes (1). Sur la bordure de chaque scène on a écrit en lettres d'or :

MAISTRE. E. C. ESTIENNE CHEVALIER E-C. E-C. E-C.

Hauteur de la miniature, 160 millim.; largeur, 117.

Collection Rogers à Londres. — Et d'abord, je fais amende honorable. J'avais tué bien gratuitement M. Rogers. L'illustre poëte des *Plaisirs de la mémoire*, l'amateur distingué des arts, a su conduire ses vieux jours dans ce port, de difficile entrée, qui s'appelle le bonheur, et ses amis espèrent bien qu'il ne le quittera pas de sitôt. Je l'ai revu dans sa charmante maison qui s'ouvre sur le plus beau parc de Londres, entouré de la gloire du poëte, des soins de la famille, du charme d'une collection restreinte à quelques chefs-d'œuvre, prolongeant la vie du vieillard à l'abri de tout ce qui l'attriste, sous la protection de tout ce qui l'embellit. Dans sa petite collection, qu'on n'estime pas à moins d'un million de francs, j'ai vu avec intérêt une des miniatures du livre d'heures d'Estienne Chevalier, encadrée comme un tableau, et qui a toute la puissance, toute la valeur d'une grande toile. Elle représente, au milieu du plus délicieux paysage, un chevalier dans sa riche armure dorée, qui s'agenouille devant l'apparition de Dieu entouré d'anges rouges et bleus, comme Foucquet les représentait toujours, suivant en cela une tradition ancienne. Dans le bas, des réprouvés sont soumis par les démons aux tourments les plus cruels.

Je ne quitterai pas cet admirable manuscrit sans dire encore quelques mots sur ses vicissitudes. Rien de ce qui touche à un si beau monument de l'art français

1. Voyez la *Vie de saint Martin*, extraite du *Catalogus sanctorum* de Pierre de Natalibus (in-8°, 1564, gothique, liber X, caput xlvij) : « Eidem quoq. viro : qui alias per gradus scale corruens pene jacebat exanimis : Martinum invocanti : Angelus per noctem apparuit : et illesum mane de lecto levavit. »

ne doit nous être indifférent. Lorsque M. de Gaignières formait, au XVIIe siècle, ce vaste recueil de dessins d'après les monuments qui porte son nom et devient chaque jour plus précieux, les Heures d'Étienne Chevalier étaient encore intactes et complètes. On trouve dans le volume qui se rapporte au règne de Charles VII, et que l'on conserve au département des Estampes de la Bibliothèque impériale, le portrait de ce prince en pied, avec ce titre : *Charles VII, copié sur une miniature, dans une paire d'Heures faite pour Estienne Chevalier, trésorier général de France sous ce prince*, et dans le volume de Louis XI, Charles VIII et Louis XII (page 15), le portrait d'Étienne Chevalier en pied avec cette note : *Copié d'après son portrait en miniature dans une paire d'Heures qu'il avoit fait faire.* C'est aussi la dernière mention que je connaisse de ce manuscrit inappréciable; car, déjà au commencement du siècle suivant, dom B. Montfaucon reproduit ces deux miniatures sans voir les originaux, et d'après le recueil de M. de Gaignières, ainsi que le prouve le texte explicatif du portrait de Charles VII : *l'espèce de casaque qu'il porte est verte dans la peinture originale, qui est au commencement d'une paire d'Heures faites pour Étienne Chevalier, trésorier général de France sous ce prince*, dit M. de Gaignières (1). L'infatigable bénédictin, en cherche de monuments, n'était pas homme à se contenter des copies de Gaignières s'il y avait eu possibilité de consulter les originaux. Qu'étaient donc devenues ces belles Heures d'Estienne Chevalier? Je l'ignore, mais tout d'un coup nous nous trouvons en présence d'une mutilation et à la poursuite des débris épars d'un monument en ruine. Comment, par qui s'est faite cette indigne action? Le courage manque pour le rôle d'inquisiteur. Le manuscrit a été lacéré, c'est là notre malheur : trouver des coupables n'est pas une compensation (2).

M. Vallet de Viriville, professeur à l'École impériale des chartes.

Jean Foucquet exécuta, vraisemblablement vers 1443-1460, un travail remarquable. Il fut alors chargé, par Étienne Chevalier, d'orner un livre d'Heures pour le propre usage de ce Mécène. Successivement notaire et secrétaire du roi, maître des comptes, trésorier de France, ambassadeur, contrôleur général des finances sous Charles VII et sous Louis XI, Étienne Chevalier ne fut point seulement de son temps un personnage considérable dans la finance, l'administration et la politique; il mérite, aux yeux de l'historien, une estime et un rang plus éminents encore. Amateur riche et passionné des arts, doué d'un sentiment noble, d'une intelligence cultivée et d'un goût exquis, Étienne Chevalier eut, sous ce dernier rapport, la plus heureuse influence. Cet ascendant s'exerça d'abord sur la géné-

1. *Monuments de la monarchie françoise*, tome III, pl. XLVII, et page 253.

2. Je ne connais qu'une seule gravure publiée d'après ces miniatures, et elle est aussi insignifiante par la figure qu'elle représente que par la manière dont elle est exécutée. Elle a paru dans la *Collection de costumes du moyen âge* de M. Hefner, ouvrage en cours de publication. Voyez planche V, page 5 : « Costume de femme de la moitié du XVe siècle, dessiné par Hefner d'après « d'excellentes anciennes miniatures françaises dont M. George Brentano, de Francfort-sur-le-« Mein, est en possession. L'original de cette peinture est de la moitié plus petit sur un tableau « qui représente la visite de la Mère de Dieu à sainte Élisabeth. On n'a formé dans le temps que « des conjectures sur les maîtres de ces miniatures; mais ce qu'il y a de sûr, c'est qu'un certain « maistre Estienne Chevalier, qui vivait à la cour de Louis XI de France, et qui mourut en 1470, « les fit exécuter. »

ration dont il fut le contemporain. On doit le reconnaître en outre comme un des promoteurs inconnus de cette révolution dont nous ignorons tout, pour ainsi dire, excepté les résultats définitifs, et qui est appelée *la Renaissance*. Ce fut lui qui présida, comme exécuteur testamentaire, à l'érection des monuments funéraires consacrés par Charles VII au souvenir d'Agnès Sorel, dans les églises de Loches et de Jumiéges. Il remplit un semblable office à l'égard du roi lui-même et lui éleva le tombeau de pierre qui surmontait la sépulture de ce prince à Saint-Denis. Vers 1455, l'imprimerie, encore inconnue et à peine née, était impuissante à lutter, à titre de rivale, contre les ressources perfectionnées et séculaires de la calligraphie. Jean Foucquet, pour embellir le livre de prières manuscrit du riche financier, déploya ses ressources avec un talent qui fait de ce livre une merveille sans égale. Au commencement du XVIIe siècle, la bibliothèque d'Étienne Chevalier appartenait au dernier de ses descendants légitimes et directs, Nicolas Chevalier, baron de Crissé, conseiller du roi, surintendant de Navarre et de Béarn, premier président de la cour des aides, etc. Nicolas Chevalier avait recueilli et accru avec zèle cette collection précieuse. Il mourut en 1630, ne laissant que des nièces et des neveux par alliance. Sa bibliothèque fut léguée à l'un de ces derniers, « avec prière de la vouloir conserver et augmenter en faveur des gens doctes (1). » Ce vœu, par malheur, fut indignement méconnu. Le manuscrit de Boccace, qui faisait partie de cette bibliothèque, ne tarda point à passer en Allemagne, où il est encore conservé dans la Bibliothèque de Munich (2). La France, du vivant de Gaignières (mort en 1743), possédait encore le livre d'Heures. Mais déjà, en 1731, Montfaucon, dans ses *Monuments de la monarchie française*, reproduisait un spécimen (3) des peintures qui décoraient ce manuscrit, non plus d'après les orignaux, mais d'après une copie très-médiocre que renferment les portefeuilles de Gaignières (4). Aujourd'hui il ne reste plus de ce livre admirable que des débris mutilés. Ce livre, à une époque qu'on ne saurait préciser, mais qui remonte sans doute vers 1700, fut déchiré par des mains de Vandales. Un certain nombre de feuillets seulement, propres du moins à provoquer l'intérêt du lucre en frappant, par leur beauté, à titre d'*images*, les yeux mêmes les plus ignares, ont été conservés et subsistent dispersés. Quarante de ces feuillets appartiennent à un seul possesseur. Non content de conserver avec un soin précieux ces merveilleux débris, M. Louis Brentano, de Francfort-sur-le-Mein, a publié un catalogue substantiel et intéressant, contenant la description des quarante sujets peints qui illustrent ces pages (5). Un quarante et unième feuillet de la même suite était la propriété du poëte Rogers, mort à Londres en 1855 (6). Enfin un quarante-deuxième et

1. Voyez l'article précédemment cité, page 516 de la *Revue archéologique*.
2. Voyez au chapitre Boccace.
3. Tome III, planche XLVII, figure 2; portrait, en pied et debout, de Charles VII. (Il est à genoux dans l'original.)
4. Elle subsiste au Cabinet des estampes.
5. *Die Miniaturen des Jehan Foucquet im Besitze des Herrn Louis Brentano* (Francfort, 1855, in-8°).
6. Son cabinet, très-riche en curiosités de tout genre, vient d'être dispersé (1856) après une vente publique.

dernier feuillet connu, le seul que possède aujourd'hui la France, existe à Paris, dans la collection de M. le baron Feuillet de Conches. D'après ce dernier spécimen, on peut juger particulièrement, quant à la couleur, de l'insigne talent qui recommande ces miniatures (1).

Le premier de ces sujets et le second, qui se raccordent entre eux, doivent être regardés comme formant un seul tableau. Étienne Chevalier, dans son oratoire, offre à la Vierge les hommages de sa piété. Le sol est dallé de marbres divers. Un corps d'architecture, imité des ordres grecs, tapisse la muraille et orne le fond du tableau. Cet intérieur, composé par Foucquet, constituait une nouveauté hardie en même temps qu'une production pleine de charme. Rien de semblable n'existait en France, ni en réalité, ni en représentation figurée. Sur la gauche, Étienne Chevalier se reconnaît, placé à genoux au centre d'un premier groupe. A droite du spectateur, la Vierge, assise sur son trône élevé d'un degré de marbre, tient l'enfant Jésus et lui donne le sein. La mère du Christ siége sous un dais d'architecture composée, qui marie le style de la tradition, ou style gothique, avec celui de la Renaissance. Le fond de cet édicule est formé par une conque de marbre et rappelle la *paix* niellée, ouvrage célèbre de Maso Finiguerra, gravé à Florence en 1452. Un triple chœur d'anges et d'enfants aux blanches tuniques occupe l'espace du fond compris entre l'un et l'autre groupe. Ceux-ci chantent les louanges de la Vierge sainte, ceux-là encensent, d'autres jouent de divers instruments de musique. Les peintres de Sienne, de Pise et d'Ombrie, les sculpteurs ou imagiers de Reims et de Chartres, en un mot l'art du moyen âge n'a rien produit d'un charme plus délicat et plus pénétrant que cette peinture. Jamais, à mon sens, la poésie de la religion chrétienne et de son culte n'avait trouvé une expression aussi élevée ni aussi parfaite. Aucune œuvre en effet n'avait ainsi allié jusque-là, dans une même création, cette noblesse de la forme à la grâce infinie du sentiment et de la pensée. Voix, encens, harmonie, lorsque l'on contemple ce tableau, s'exhalent, s'élèvent et se dirigent ensemble vers le ciel, emportant avec eux l'âme du spectateur dans un ravissement sympathique.

L'image d'Étienne Chevalier qui figure dans ce tableau, prise isolément, offre à notre attention tout l'intérêt d'un monument historique. Cette figure, élégamment et simplement drapée, est peinte avec une science et un talent que ne répudierait, je crois, aucun miniaturiste moderne. Étienne Chevalier, né vers 1415 ou 1420, paraît âgé d'une cinquantaine d'années.

Les quarante-deux débris qui subsistent de ce livre sont autant de chefs-d'œuvre, peints exclusivement de la propre main de Jean Foucquet, si j'en juge du moins par les spécimens qui me sont connus. On n'y rencontre pas cette disparate presque toujours choquante pour un juge délicat, qui résulte ailleurs de l'inégalité ainsi que de la diversité des auteurs. Nous jouissons ici d'une œuvre homogène et calme, qui nous offre la manifestation continue et multiple, une et diverse tout ensemble, d'un pur et souverain génie. Cette haute perfection garde un niveau

1. Les fragments de Rogers et de M. Feuillet de Conches ont été décrits par M. le marquis de Laborde (*La Renaissance*, etc., 1855, p. 691 et suivantes). Voir pages 76 et 77 de cette Notice.

constant; mais le talent se renouvelle et se métamorphose sans cesse dans la diversité des formes et des sujets.

L'un d'eux représente Job, visité sur son fumier par trois de ses amis, égoïstes et railleurs. La scène se passe au premier plan d'une charmante échappée de paysage. Appliquant à la réalité l'affabulation de l'Écriture, Foucquet a placé cette scène à Vincennes : Vincennes, le royal manoir de Charles V, de Charles VI, de Louis, duc d'Orléans, d'Isabeau de Bavière et d'Agnès Sorel; ce lieu qui depuis un siècle avait été le théâtre de tant de péripéties de la vie intime des princes, de tant de drames privés, de tant de vicissitudes politiques. On voit, dans ce tableau, ce château célèbre tel qu'il était alors, lieu de plaisance mondaine et séjour fortifié des grands de la terre.

Une quatrième miniature, que je dois citer encore, représente le couronnement de la Vierge. Ici l'artiste chrétien a figuré Dieu en trinité. L'architecture et la décoration sont celles de l'oratoire. Un siége unique sert de trône aux trois personnes et s'élève de trois degrés de marbre, enrichis sur la face verticale de pierreries et d'entre-deux de perles. Les trois personnes ont les traits de Dieu le Fils. Toutes trois, égales et semblables entre elles, parées d'une éternelle beauté, d'une éternelle jeunesse, sont vêtues pareillement d'une robe blanche aux plis majestueux et purs. Assises sur leur trône commun, chacune a pour attribut le globe du monde, que surmonte la croix. A droite et à gauche se déploient, sur trois rangs, les anges, les chérubins et les séraphins. Au-dessous du plus humble degré du trône céleste, la Vierge est à genoux, les mains jointes. L'une des personnes a quitté son siége; elle pose sur le front modeste et nimbé de la reine des anges la couronne de gloire, qui rayonne de hauts fleurons. Cependant, près du trône, un siége semblable est vide et attend celle qui doit s'asseoir à la droite du Tout-Puissant.

Tel est ce livre, autant que l'on peut traduire de semblables œuvres par de faibles mots. Ce livre marque, à une date plus reculée qu'on ne l'admet généralement, le point d'union entre l'art du moyen âge et l'art de la Renaissance. Il marque aussi, je crois, l'apogée de l'inspiration, de la puissance et du talent, pour la première de ces deux périodes.

M. Vallet de Viriville, professeur à l'École des chartes.

J'ai publié dans la *Revue de Paris* du 1er août 1857 (1) un article où j'ai réuni tout ce que j'avais pu recueillir jusque-là de notions relatives à cet artiste. Depuis que ce travail a paru, une excursion que je viens de faire en Allemagne et en Belgique m'a conduit successivement à Francfort-sur-le-Mein et au musée d'Anvers. Là, je me suis livré à une nouvelle inspection des ouvrages de Foucquet, conservés dans ces deux villes. Des lumières nouvelles ont été le fruit d'une nouvelle enquête. Comme elles accroissent ou modifient sur des points assez importants les données que fournissent mes précédentes recherches, j'espère que le lecteur voudra bien accueillir avec quelque intérêt ces notes complémentaires.

1. Pages 409 et suivantes.

Lorsque j'écrivis mon article sur la *Revue de Paris*, je n'avais point visité personnellement le cabinet de M. Louis Brentano. Ma récente excursion m'a procuré cet avantage. Les développements que j'ai fournis à cet égard étaient le résultat d'une correspondance écrite et de photographies : j'y joindrai maintenant le produit d'investigations directes et j'en parlerai *de visu*.

Le cabinet de M. Brentano renferme le portrait peint sur bois d'Étienne Chevalier, et les quarante miniatures du livre d'Heures. M. Louis Brentano, banquier à Francfort, est le fils et l'héritier de M. Georges Brentano La Roche, décédé il y a quelques années. Ce dernier avait formé cette collection et s'est fait connaître par son goût éclairé pour les arts. M. Georges Brentano avait pour frère Clémens Brentano, mort dans la première moitié de ce siècle, poëte célèbre, et dont les ouvrages sont classiques en Allemagne.

M. Georges Brentano, lors d'un voyage qu'il fit en Italie au commencement de ce siècle, vers 1803 ou 1805 environ, rencontra à Bâle, chez un marchand de curiosités, les quarante miniatures. Il fut ému par la beauté de ces petits tableaux. M. G. Brentano les acquit moyennant une somme comme cinq mille francs, prix considérable pour des vignettes du moyen âge, si l'on songe au goût qui régnait alors par toute l'Europe. L'heureux acquéreur de ce trésor en reconnut toute la valeur au point de vue de l'art, bien qu'il manquât de renseignements sur l'origine et sur l'intérêt historique de ces miniatures. Il fit placer chacune de ces peintures dans une sorte de cadre-reliure. Chaque feuillet fut collé à plat dans un cadre épais de plusieurs centimètres, creusé en biseau, recouvert en cuir et richement doré. Sur ce premier cadre se repliait un autre cadre semblable, et les deux plats de ce diptyque étaient reliés par un dos commun. Repliés l'un sur l'autre, ils renfermaient la peinture à l'abri de toute atteinte et présentaient l'aspect d'un volume relié. M. Georges Brentano avait formé ainsi quarante cadres-volumes. Ces miniatures, exhibées de jour en jour aux amis et visiteurs de l'affable amphitryon, firent l'admiration de tous ceux qui les virent. L'une de ces vignettes, comme on sait, offre l'effigie d'Étienne Chevalier, dont le nom et le chiffre sont d'ailleurs répétés à profusion de page en page. Clémens Brentano habitait Munich. De 1807 à 1820 environ, le poëte rencontra, de son côté, chez un marchand de Munich, le panneau qui représente Étienne Chevalier. Clémens connaissait parfaitement, pour les avoir vues chez son frère Georges, à Francfort, les miniatures de Foucquet. L'analogie des deux portraits d'Étienne Chevalier le frappa. Il acquit du marchand le panneau qu'il avait remarqué ; puis il en fit présent à son frère Georges Brentano La Roche, de Francfort, qui réunit ainsi dans sa collection les deux ouvrages.

Je reparlerai du panneau lorsque je traiterai du volet d'Anvers. Il ne me reste qu'à m'étendre sur quelques détails relatifs aux quarante miniatures. M. Louis Brentano, leur possesseur actuel, sait à son tour apprécier toute la valeur (1) de

1. Un banquier connu dans le monde entier par son immense fortune et natif de Francfort a fait proposer à M. Brentano une somme d'argent très-considérable pour obtenir de son confrère et compatriote la cession de ces quarante miniatures. Je ne crois pas qu'il soit convenable de divulguer ici le nom propre de l'auteur de ces offres indirectes, ni le taux de la somme offerte à ce sujet.

ces ouvrages. Par ses soins, une salle entière de son élégante habitation du *Taunus Anlage* a été consacrée et dédiée aux productions de Foucquet. Un meuble de chêne, sculpté dans le style du XVe siècle, règne autour de cette pièce et forme quarante montres ou arcades vitrées. Les quarante volumes de M. G. B. La Roche ont été distribués et placés debout, tout ouverts, dans chacune de ces montres. Un store mobile, qui s'enroule en ressort de bas en haut, est appliqué sur chaque vitre. Par ce moyen, les miniatures sont soutraites à l'action de la lumière continue et à toute fatigue. La communication visuelle en est à la fois très-prompte et très-facile. Grâce à l'hospitalité la plus gracieuse et la plus obligeante du possesseur actuel, j'ai pu examiner et étudier ces quarante chefs-d'œuvre avec toute la liberté désirable. La vue directe de ces monuments a confirmé, d'une manière à peu près complète et absolue, l'impression ou le sentiment que j'avais conçu. Rapprochés de mes excellentes photographies, que j'ai comparées aux originaux, ceux-ci n'y ont ajouté que la magie de la couleur. Le rendu de la forme est généralement irréprochable. Comme coloriste, Foucquet ne s'est jamais élevé plus haut que dans ces miniatures de Francfort. Je n'excepte pas même de la comparaison le terme le plus redoutable que l'on puisse, sous ce rapport, invoquer, en opposant à Foucquet Foucquet lui-même. Je veux parler du *Josèphe* original de la Bibliothèque impériale (1).

On se rappelle que les quarante miniatures se trouvaient à *Bâle* vers 1805. C'est à *Munich* que le panneau existait vers la même époque. Dès le XVIIIe siècle, le manuscrit des *Nobles de Boccace* se trouvait également à Munich. J'ai observé, à ce sujet, sur les originaux de Francfort et sur le feuillet de M. F. de Conches, à Paris, la particularité suivante. Les divers tableaux peints par Foucquet pour Étienne Chevalier, et ainsi dispersés de nos jours, présentent fréquemment le chiffre ou le nom d'Étienne Chevalier. Mais, ce qui surprend à juste titre, on n'y rencontre jamais ses armes. Cependant, à côté du chiffre, on remarque en maint endroit, sur les miniatures, des emplacements, des cartouches, évidemment disposés, dans le principe, pour recevoir ce blason. Partout, ces mêmes cartouches ont été recouverts ou repeints (2) par une main qui accuse le XVIIIe siècle.

Voici, je crois, comment il convient d'expliquer cette particularité, qui n'est point dénuée d'importance historique. J'ai dit (3) par quelles circonstances funestes et déplorables la bibliothèque de Nicolas Chevalier avait été dispersée en 1640. Les indignes héritiers du baron de Crissé n'eurent aucune vergogne de laisser perdre pour la France une telle collection, que le vœu du testateur leur

Un seul mobile d'intérêt public me détermine à reproduire cette indication, c'est de faire connaître la réputation et l'estime que ces miniatures, œuvres d'un peintre français et inconnues en France ont conquises dès à présent en Allemagne.

1. Voyez *Revue de Paris*, lieu cité, page 431.

2. Tantôt les cartouches ont été repeints dans le goût du XVIIe siècle, avec un certain soin et non sans talent; tantôt l'on a agi plus brutalement, on a collé sur les emplacements des fragments de rinceaux ou d'ornements peints sur vélin. Pillés et découpés dans des manuscrits du XVe siècle, ces fragments ont été fournis probablement par la riche bibliothèque de Nicolas Chevalier, baron de Crissé, et peut-être par les pages du manuscrit lui-même morcelé.

3. *Revue de Paris*, p. 421.

prescrivait cependant de conserver. Parents indirects du défunt et ne portant pas le même *nom*, peu leur importait que ce nom : *Maître Étienne Chevalier*, se reproduisît sur chaque feuillet de ces livres, sacrifiés par leur vandalisme. Mais les *armes* de la famille Chevalier étaient leurs armes, comme héritiers du testateur. Laisser subsister ce blason sur cette bibliothèque, c'était divulguer leur individualité, c'était dénoncer, avec le corps même du délit, cette coupable aliénation et leur action honteuse. La crainte de cette honte fait comprendre la disparition uniforme des armoiries d'Étienne Chevalier. Par contre, ce même fait sert à la fois d'appui aux conjectures tendant à expliquer par qui, à quelle époque et dans quelles circonstances la France a été en quelque sorte frustrée de la possession de ces chefs-d'œuvre.

J'acquitterai maintenant un devoir de justice, de la part de M. Louis Brentano ainsi que de la mienne. J'avais attribué (1) à M. Brentano le catalogue des quarante miniatures publié à Francfort en 1855, sans autre nom que celui du propriétaire. L'auteur de cette excellente notice est un peintre d'histoire, ami de M. Steinle, actuellement fixé à Francfort, artiste aussi modeste et aussi instruit que distingué dans son genre.

Nous ne pouvons clore plus honorablement cette description du livre d'Heures de Chevalier qu'en traduisant la notice détaillée des miniatures publiée sous les auspices de M. Louis Brentano, pour renseigner les personnes qui sont admises chez lui à visiter les miniatures de J. Foucquet. Nous ferons suivre ces énonciations de quelques notions précises recueillies par l'étude, l'examen et la critique depuis que le travail dont nous nous occupons a été fait (2).

Ces miniatures sont divisées, dans l'appartement de M. Louis Brentano à Francfort, en deux séries.

Lettres correspondant avec notre classification.

PREMIÈRE SÉRIE.

O

N° 1. Marie en manteau bleu et allaitant l'enfant Jésus. — Elle est assise sur un trône en forme de portail, dans les niches duquel on trouve Moïse et les prophètes.

A

N° 2. En face de la Vierge est agenouillé le donateur, Me Estienne Chevalier, trésorier de France sous Charles VII et Louis XI, mort en

1. Pages 106-108.

2. Ces notices font naturellement double emploi avec celles que nous devons à la bienveillante érudition du R. C. Cahier, mais nous devons les rapporter par déférence pour M. Brentano, et cela nous donnera occasion d'y ajouter quelques annotations sur des points obscurs ou indécis qui ont été éclaircis depuis leur impression.

1474; à côté de lui, saint Étienne, son patron. — Les deux groupes sont entourés d'anges en adoration et jouant des instruments; les anges adorateurs ont les bras croisés sur la poitrine, de manière que leurs mains sont cachées. Il faut signaler la décoration ornementale et les petits anges dorés soutenant des guirlandes de fruits et des écussons, comme se reproduisant dans la quatrième grande miniature du Tite Live *de la Sorbonne*, IVe livre, *Demande du mariage entre les pères et la plèbe.*

Q No 3. Le Mariage de Marie. — Joseph tient un bâton fleuri; les autres garçons brisent leurs bâtons, qui ne sont pas ornés de fleurs.

H No 4. L'Annonciation. — L'entourage représente une sorte de fête céleste; on distingue une église sur l'autel de laquelle se trouvent Moïse et l'arche d'alliance.

L'intérieur représenté se rapproche beaucoup de celui de la Sainte-Chapelle de Paris. L'autel du fond est couvert d'une nappe blanche frangée d'or, qui recouvre un tapis au chiffre d'Étienne Chevalier; derrière l'autel est placé, à une certaine élévation, le reliquaire qui contenait autrefois la couronne d'épines et le morceau de la vraie croix, pour lesquels saint Louis avait fait bâtir le monument; au-dessus de l'autel, et en avant du reliquaire, est placée une couronne illuminée de trente-trois petites flammes, et au-dessus du reliquaire plane un plateau vert et carré, en manière de dais, qui se nommait *Senseignier*.

L'état actuel de la Sainte-Chapelle pourrait laisser quelque doute; mais, comme le style architectural est le même, on ne peut hésiter longtemps en face d'un examen attentif : les verrières sont moins allongées; les statues placées sur des colonnes torses dans le dessin sont posées au milieu des verrières, au lieu de se détacher sur les entre-colonnements. Les petites colonnes sur lesquelles sont placés des anges, aux quatre coins de l'autel, sont semblables à celles qui existaient au XVIe siècle.

Voilà des motifs suffisants pour croire que Jehan Foucquet a voulu donner un souvenir d'un monument qui était l'objet de la vénération de tous les fidèles.

La sainte Vierge est assise à l'entrée de la chapelle; elle est vêtue d'une robe et d'un manteau bleus, et elle est placée sur un tapis vert dont le centre est doré; sur la bordure on retrouve des lettres semblant former des mots qui ne se rapportent à aucune langue connue. La sainte Vierge a les mains jointes; ses cheveux, jaune d'or, descendent sur ses épaules; sa tête est nimbée; à sa droite et à sa gauche sont placés deux gros volumes : celui de droite est fermé par deux grands fermoirs, celui de gauche est ouvert et accosté d'une branche de lis. L'ange qui vient annoncer la grande nouvelle est vêtu d'un surplis blanc et couvert d'une chape rose; les ailes sont d'un jaune vif; il a le bras droit levé et l'index étendu comme pour montrer la colombe qui, détachée d'un petit nuage en croix lumineux, plane sur la Vierge.

F No 5. La Visitation de la Vierge. — Auprès d'Élisabeth et de Zacharie se tient la servante traditionnelle, un balai à la main.

G No 6. La Nativité de saint Jean. — Marie est assise par terre dans la chambre de l'accouchée, elle tient l'enfant; debout près d'elle, Zacharie écrit le nom du nouveau-né. Au-dessous de ce groupe principal et entre

deux anges, trois bas-reliefs en or rappellent les principaux événements de la vie de saint Jean-Baptiste : 1° On lui demande s'il est le Messie annoncé ; 2° Le Baptême de Jésus-Christ ; 3° La Décollation de saint Jean.

HH N° 7. La Naissance du Sauveur et l'Adoration des Bergers (scène de nuit). — Dans le fond, des anges annoncent aux bergers la naissance de Notre-Seigneur.

N N° 8. L'Adoration des Mages de l'Orient. — Celui qui est agenouillé devant Marie, et qui tient l'enfant, est le portrait du donateur. Son riche entourage et le combat représenté dans le fond semblent se rapporter à un événement de l'époque du donateur. Il est impossible de préciser l'époque et la nationalité des rois.

La scène représentée dans cette miniature est bien l'Adoration des Mages.

La sainte Vierge est assise au seuil de la crèche ; elle est vêtue d'une robe bleu foncé que recouvre un manteau bleu clair, la tête est couverte d'un voile blanc ; elle tient l'enfant Jésus, entièrement nu et nimbé, sur ses genoux ; derrière ce groupe se tient saint Joseph vêtu d'une robe jaune foncé, éclairée en or ; le collet est bleu et la ceinture d'un vert d'émeraude ; le saint personnage est debout, il s'appuie de la main gauche sur son bâton et de la droite il tient son bonnet bleu ; la tête du saint n'est pas nimbée, elle est chauve et garnie de cheveux gris sur les tempes ; la barbe est également grise. Dans le fond de la crèche, dont le toit est percé pour laisser passer les rayons de l'étoile qui a conduit les Mages, on aperçoit le lit, couvert d'une étoffe rougeâtre.

Devant le groupe que nous venons de décrire un personnage est agenouillé : c'est le roi Charles VII en personne ; ses genoux reposent sur un coussin de velours bleu à glands d'or semé de fleurs de lis ; ce coussin est placé lui-même sur un tapis bleu piqueté d'or et semé aussi de fleurs de lis.

Le roi a posé sa couronne, figurée sur un chapeau blanc de forme ronde à larges bords et à retroussis rouges, sur le tapis bleu à sa droite ; il a la face complétement rasée et les cheveux coupés court en sébile ; il est vêtu d'un pourpoint vert bordé de fourrures ; son haut-de-chausses est rose, et ses jambes sont enfermées dans de longues bottes noires montant sur les genoux et surmontées d'un large revers fauve garni de larges tirants.

Le roi présente à l'enfant Jésus un vase d'or à pied contenant des monnaies d'or.

Nous avons dit *le Roi*, parce que l'identité est incontestable. La ressemblance avec le portrait du Louvre attribué à Jean Foucquet est frappante.

Gaignières, en publiant ses costumes, vers 1590, donne, à la planche 4 du volume consacré à Charles VII, la copie de celui que nous venons de décrire, et il a soin de dire : « Copié dans une paire d'Heures faite pour Étienne Chevalier, trésorier général de France. »

Ce portrait a été reproduit par Montfaucon en 1732, p. 228 du tome III.

Les deux autres mages peuvent être des personnages de la cour du roi Charles VII ; l'un porte un vase d'or couvert et contenant vraisemblablement la myrrhe.

Si l'on remarque que Chevalier, dont le portrait se reproduit plusieurs fois dans les miniatures, est toujours représenté seul, sans sa femme Catherine, fille de Dreux-Budé, qui mourut le 24 août 1452, on peut en tirer une induction sur le temps où le manuscrit a été fait. Il est naturel de croire que si le manuscrit

avait été fait du vivant de la femme de Chevalier, il n'aurait pas manqué d'y faire figurer son portrait, en supposant que la dame elle-même ne l'eût pas exigé. Le roi étant mort en 1461, il paraît plus que probable que le manuscrit a éte peint par J. Foucquet après 1452.

Les trois rois mages sont accompagnés de la garde écossaise du roi, vêtue splendidement d'armures et de casques de fer poli surmontés d'aigrettes aux couleurs vertes, blanches et roses, couleurs du roi Charles VII.

La figure du chef de la garde est le portrait de Patrix Foucard. Dans le fond est représentée la prise de possession d'une maison forte, ce qui peut s'expliquer ainsi : il était d'usage, quand le roi allait en voyage, de disposer les étapes de façon que la journée s'achevât auprès d'un château ; et, dans la situation qui nous occupe, le roi étant arrivé entouré de sa garde, son escorte se serait établie dans la maison forte avoisinante ; les sonneurs de trompe fleurdelisée, l'installation des pots à feu aux fenêtres, semblent justifier cette indication, qui est tout à fait dans les mœurs du temps. Nous regrettons d'avoir à signaler que la prise de possession de la maison forte ne s'est pas faite sans éprouver une résistance qui se manifeste dans le conflit de cette scène d'arrière-plan.

K N° 9. Marie-Madeleine oint les pieds du Sauveur et les essuie avec ses cheveux. — Au-dessous de ce groupe principal, deux anges portent des écussons sur lesquels sont représentés les principaux événements de la vie de sainte Madeleine. Sur l'un, Jésus lui apparaît dans le jardin; sur l'autre, elle est assise devant un tombeau vide; il y a deux anges sur ce tombeau; sur les écussons que tiennent les anges se trouve le monogramme d'Estienne Chevalier, qui se reproduit souvent dans les autres miniatures.

L N° 10. La Dernière communion (*la Cène*). — Jésus passe un morceau de pain à Judas. Dans une lettre initiale on voit l'apôtre saint Jean dans l'huile bouillante. Les sujets des bas-reliefs qu'on remarque dans la partie inférieure sont probablement tirés de la légende de saint Jean.

Une particularité caractérise cette miniature : à travers la porte ouverte, à droite dans le fond, on aperçoit la cathédrale de Notre-Dame de Paris surmontée de sa petite flèche récemment restaurée.

Y N° 11. L'Arrestation du Christ (scène de nuit). — Jésus guérit l'oreille de Malthus, blessé par saint Pierre. Un jeune homme s'enfuit abandonnant son vêtement. Au-dessous de ce groupe principal, des jeunes gens épouvantés se dispersent. Dans l'initiale, Jésus est représenté sur la montagne des Oliviers.

U N° 12. Jésus prisonnier devant Pilate. — A côté du trône, le grand prêtre et les pharisiens comme accusateurs. Dans la lettre initiale, la flagellation; dans la partie inférieure, les préparatifs de la croix; les deux bourreaux sortent par la porte d'une prison. Le peintre paraît avoir voulu représenter dans le premier, qui se tient derrière Jésus et les mains jointes, Dismas, qui se convertit plus tard.

J N° 13. Jésus portant sa croix. — Dans le fond, Judas pendu à un arbre. A droite, devant le Sauveur et dans l'initiale, sainte Véronique avec le suaire. Dans le bas, les préparatifs des clous.

Le monument qu'on aperçoit dans le fond à gauche est la Sainte-Chapelle; on distingue aussi les autres monuments qui au XVe siècle se trouvaient en l'île.

I N° 14. Le Crucifiement du Christ. — Avec la reproduction de toutes les scènes historiques.

CC N° 15. La Descente de croix. — Joseph d'Arimathie et Nicodème ressortent particulièrement, le premier au pied de la croix, le second tenant une urne.

V N° 16. Le Christ sur le sein de Marie. — Dans le bas, deux anges habillés en bleu (couleur de deuil de l'Église) se tiennent auprès de la tombe béante avec tous les instruments de la Passion. Sur le couvercle, la récompense du traître, la bourse; les dés et la robe décousue.

Dans le fond, l'église de Notre-Dame de Paris.

BB N° 17. L'Inhumation et l'Onction du Christ. — Ici encore Joseph d'Arimathie et Nicodème sont particulièrement rehaussés. Le donateur (Étienne Chevalier), habillé en noir, est agenouillé au pied de la tombe. Dans la lettre initiale qui est tenue par deux chevaliers armés, la résurrection du Sauveur est représentée. Le monogramme du donateur, E. C. (Étienne Chevalier), se trouve sur les boucliers des chevaliers.

S N° 18. L'Ascension de Jésus-Christ. — En bas, Marie et les apôtres entourant la colline, sur laquelle on remarque l'empreinte des pieds de Jésus; en haut, le Sauveur entouré d'anges vêtus de blanc, parmi lesquels on remarque les deux dont l'Écriture fait mention et qui sont tournés vers la terre.

F N° 19. L'Infusion du Saint-Esprit représentée strictement selon les règles de l'Église. — Marie trône au milieu, les apôtres sont rangés de chaque côté; un triple torrent dans lequel on aperçoit les langues de feu émane du Saint-Esprit.

DEUXIÈME SÉRIE.

MM N° 1. La Conversion de saint Paul, qui se rend à Damas. — Dans la partie inférieure, avec le monogramme du donateur, des femmes nues et échevelées, qui ne figurent ici que pour l'ornementation et n'ont aucune signification.

PP N° 2. La Lapidation de saint Étienne. — Ce saint regarde le ciel qui s'entr'ouvre, et dans lequel on aperçoit la sainte Trinité; au deuxième plan, à gauche, l'incrédule Saulus contemplant l'accoutrement des archers. Il ne faut considérer ce bas que comme ornement, ainsi que celui du n° 1.

B N° 3. Un ange tenant une palme annonce a Marie qu'elle va mourir.

AA N° 4. La Mort de Marie. — Saint Pierre asperge d'eau bénite le cadavre de Marie, saint Jean porte la palme. Au-dessus du groupe des apôtres, Jésus, au milieu d'un chœur de chérubins et tenant devant lui l'âme de la Vierge (sous la forme d'un enfant); de chaque côté du chœur, les patriarches Moïse, David, Jean, et des groupes d'anges.

R N° 5. L'Enterrement de Marie. Le cortége des apôtres portant des torches; Jean marche devant le cercueil avec la palme. Dans les deux apôtres qui précèdent le cercueil, lequel est recouvert en rouge, on reconnaît Pierre et Paul. Des chevaliers juifs veulent se livrer à des outrages sur le cercueil, mais ils sont aveuglés par des anges projetant des rayons blancs.

T N° 6. L'Assomption. — Des apôtres (ici encore Jean porte la palme) se tiennent autour du tombeau vide, au-dessus duquel apparaît Marie dans un nuage, entourée d'un chœur de chérubins et de séraphins; de chaque côté, des patriarches agenouillés.

Les couleurs typiques qui indiquent la supériorité du rang sont : le rouge pour les chérubins, qui représentent l'éclat de Dieu; le bleu pour les séraphins, qui représentent la sagesse divine.

P N° 7. Le Couronnement de Marie. — Le trône de la Sainte Trinité, qui, selon le style le plus ancien, est représenté par trois personnages ressemblant au Christ et vêtus tous de blanc. Au premier plan est agenouillée Marie, que couronne Jésus, le fils de Dieu, qui a quitté son siége placé à la droite de son père. A côté du siége du fils on en remarque un autre préparé pour la Vierge couronnée. Les côtés du trône sont occupés par les anges des trois ordres : les chérubins, les séraphins et les trônes, ces derniers en costume de diacre.

M N° 8. Job étendu sur la cendre. — Ses trois amis debout devant lui. Dans le fond, le donjon de Vincennes, peut-être une construction de l'époque du donateur.

Le monument représenté au fond de la miniature est certainement et indubitablement le donjon de Vincennes.

SS N° 9. La Décollation du saint apotre Jacob ainé, patron de l'Espagne. — Les quatre figures du bas sont tirées de la légende de ce saint, l'histoire du pendu qu'il laissa au gibet jusqu'à ce qu'il se convertît.

JJ N° 10. Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos, ayant à ses côtés l'aigle typique. Dans le bas, deux anges tenant un écusson sur lequel figure le nom du donateur.

OO N° 11. Le Crucifiement de saint Pierre a Rome, entre deux pyramides qui se rapportent à une ancienne tradition. — Dans la partie inférieure, deux anges tenant des écussons avec le monogramme du donateur.

DD N° 12. Le Crucifiement de saint André. — On aperçoit au-dessus de la tête du saint, dans un rayon d'or, son âme sous la forme d'un enfant en prière. Dans le bas, deux guerriers recouverts d'armures d'or, dont l'un souffle dans une trompe sur laquelle se trouve le monogramme du donateur; au-dessous, un écusson avec un trident et les lis français : peut-être est-ce une allusion à la guerre avec les Anglais.

II N° 13. Le Martyre de sainte Catherine d'Alexandrie. — Par un miracle, le feu du ciel éclate et brise la roue préparée pour la sainte; ses débris tuent les bourreaux. Au-dessous du groupe principal, deux hommes de couleur avec des écussons sur lesquels se trouve le monogramme du donateur. Dans le bas, trois médaillons représentent des circonstances de la vie de la sainte; sur le premier, la sainte discute avec les philosophes; sur le second, trois hommes sont dans le feu; sur le troisième, sa décapitation.

Dans le fond de la miniature à gauche s'aperçoit le gibet de Montfaucon, qui s'élevait au delà du faubourg Saint-Martin et du faubourg du Temple.

RR N° 14. Le Martyre de sainte Apolline. — La scène représente un théâtre antique, et l'artiste l'a très-ingénieusement conçu, en plaçant les spectateurs à la gauche de la sainte; à sa droite, Jésus et son royaume; à ses pieds, Satan et l'enfer (un dragon ayant la gueule toute grande ouverte). Au milieu du lit de torture, l'empereur romain, qui a quitté son trône, placé dans le fond entre les deux groupes mentionnés plus haut, pour venir exciter les bourreaux; à côté de lui, un tribun lisant la sentence dans un livre. Au-dessous de ce groupe principal, deux hommes sauvages et deux femmes sauvages avec des écussons. Le nom du donateur est écrit en toutes lettres sur chacun des écussons tenus par les femmes.

KK N° 15. Une Réunion d'Évêques, dans un lieu arrangé dans le goût d'une chapelle papale (*c'est saint Hilaire qui la préside*). — A gauche, un trône vide, peut-être une allusion à la vacance du siége. Au-dessous des pieds de l'évêque, assis sur une pierre (le rocher de Pierre) et donnant la bénédiction, on lit ces mots : DM EST TERRA ET PLENITUDO EJUS. Au-dessous de ce groupe principal, deux anges tenant une initiale et un petit tableau représentant un évêque délivrant une île de la vermine : c'est saint Patrice, l'apôtre de l'Irlande.

Z N° 16. Solennité du Sacre de l'Évêque saint Nicolas. — Dans le bas,

quatre bas-reliefs médaillons représentent les principaux moments de la vie de ce saint, entre autres les trois pauvres filles qu'il sauve de leur perte par ses aumônes.

C N° 17. Saint Thomas, dans une halle et devant un pupitre, instruisant les frères rassemblés autour de lui. — Dans la partie inférieure, ce saint est agenouillé devant un lutrin; derrière lui, le diable venant le tenter. Dans le coin, à droite, un écusson avec le monogramme du donateur.

D N° 18. L'Enterrement. — Le frontispice de l'office des morts. On remarque encore ici, par les écussons des porteurs de torches et par le drap qui recouvre le cercueil, que le donateur a voulu représenter son propre enterrement.

E N° 19. Le Jugement dernier. — Le juge, assis sur des chérubins, ayant à ses pieds la boule du monde; à ses côtés, sainte Marie et saint Jean-Baptiste. Au-dessous de ce groupe principal, le chœur des apôtres, des martyrs et des évêques. Sur la terre, la multitude agenouillée et priant. La lanterne qui plane au centre, et qui est effleurée en dessous par une colombe, représente peut-être la conscience désormais éclairée.

X N° 20. Le Ciel. — Le trône de la sainte Trinité, le trône de Marie, entourée des quatre signes des Évangélistes. Un cercle formé d'une multitude d'anges groupés en chœurs, de saints et de bienheureux en contemplation devant la Divinité, qui se tient au centre.

NOTICES DU R. P. C. CAHIER

SUR LES MINIATURES DU LIVRE D'HEURES.

Nous donnons aux notices du *Révérend Père* Cahier le rang qui leur appartient dans ce travail.

Au point de vue liturgique, elles occupent la place la plus éminente, et nous avons été heureux de trouver, dans la vaste érudition du savant commentateur, un interprète dont l'Église peut se glorifier à juste titre. Le Révérend Père a interprété souvent les miniatures selon son sentiment; nous le respectons, sauf les réserves que nécessitent les opinions des critiques divers qui ont eu à apprécier l'œuvre de Foucquet, opinions que nous traduisons sans les altérer ni les discuter, laissant entièrement à chacun la responsabilité de ses œuvres.

Nota. — *La présente page est paginée, malgré la présence du titre; elle est la* 92e.

Les Notices du R. P. Cahier qui vont suivre sont classées par leur lettre alphabétique dans l'ordre où elles sont placées dans la première partie, *et selon leur inscription, à la table intitulée :* Indication des miniatures et relation de leur lettre alphabétique avec la pagination du volume, *qui se trouve à la fin de la présente seconde partie. La pagination numérique est donc suspendue par les notices qui n'ont pour indication de leur ordre que leur lettre alphabétique. Cette pagination numérique cesse donc à la page* 92 *par reprendre après les Notices à la page* 93, *au chapitre intitulé :* Jésus mort sur la croix, *et continuer régulièrement.*

Office
de la
Vierge

(A)

HOMMAGE DES ANGES

(ET DE Me ESTIENNE CHEVALIER)

A LA MÈRE DE DIEU

*Vis-à-vis de la miniature de l'*ENFANT JÉSUS ALLAITÉ PAR NOTRE-DAME.

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

A la façon de bien des peintures sur bois ou sur verre (par exemple dans la cathédrale de Bourges) durant tout le XVe siècle, et selon un programme que les maîtres italiens de l'époque suivante ont maintenu fréquemment, maistre Estienne Chevalier s'est fait introduire par son patron dans une scène où son temps et sa condition mortelle ne semblaient pas lui donner accès. Disons mieux : il s'est attribué, à lui-même et à son patron, le rôle principal entre les adorateurs de l'Enfant Jésus allaité par Notre-Dame. Mais il est agenouillé entièrement, là où les habitants du ciel ne mettent qu'un genou en terre (et non pas même tous). J'avoue ne pas éprouver grande répulsion pour ce système où nul spectateur n'était trompé, tant les données étaient claires ! L'Église accordait partout alors aux donateurs un rang évidemment très-juste, et dont tout le monde se trouvait bien. Les chapelles s'enrichissaient ainsi de monuments où le peuple avait ses spectacles d'art et de piété ; les familles n'étaient point fâchées d'y prendre acte de leur intervention dans l'embellissement de la maison de Dieu : c'était pour elles un titre à la reconnaissance populaire, par la constatation de l'emploi qu'elles avaient donné à leur fortune ; et la profession publique de foi que faisaient ainsi les premiers auteurs devenait un lien pour leurs descendants, obligés d'honneur à ne pas trop dégénérer. Bref, artistes, paroissiens et visiteurs quelconques, histoire ou chronologie, souvenirs généalogiques, etc., avaient là de quoi se renseigner avec utilité commune. Que si l'on y veut voir une certaine dose d'amour-propre chez celui qui commandait l'œuvre, cela n'était sûrement pas beaucoup plus abusif que cette prétention de certains propriétaires modernes qui imposent leur

nom à une voie publique cédée par eux aux piétons ou aux véhicules pour accroître la valeur du reste de leur immeuble.

Maistre Estienne Chevalier ne fait donc ici (et dans un livre de famille) que ce qui se faisait communément dans les monuments ecclésiastiques. Nous devons à cette petite scène le portrait authentique d'un homme d'affaires de la cour des rois Charles VII et Louis XI. Quelqu'un pourra y chercher l'organe du calcul, qui n'irait pas mal à un trésorier; j'y trouve surtout dans l'ensemble des traits une certaine tournure d'homme positif et décidé, qui devait aller à un souverain tel que Louis XI.

Saint Étienne, placé au premier plan, et posant la main gauche sur l'épaule de son protégé, se reconnaît bien à la dalmatique de diacre et à la pierre qui rappelle son martyre. Au fond de l'appartement sont de petits anges, en manière d'enfants de chœur ou de *lévites* (diacres et sous-diacres), qui donnent un concert à la Mère de Dieu. Les musiciens, jouant de divers instruments, sont debout, mais précédés par deux thuriféraires qui font la génuflexion, et encensent avec la chaîne courte que le moyen âge maintient toujours. Par un geste qui était probablement de pragmatique dans les maîtrises des cathédrales, leur main gauche soutient le coude du bras droit tandis qu'ils lancent leur encensoir. La tête de tous ces petits anges est ceinte d'un cordonnet qui maintient la chevelure et dresse au sommet du front une petite croix d'or. Les anges des miniatures, à cette époque, n'ont presque jamais d'autre nimbe que cela.

Les orfrois de la dalmatique que porte saint Étienne sont chargés de ces caractères vagues qui rappelaient la broderie arabe, et que l'on peut remarquer encore autour du tapis qui sert de siége à la Sainte Vierge dans la peinture de l'Annonciation.

Nous rencontrerons ailleurs bien d'autres fois le chiffre d'Étienne Chevalier répandu à profusion; mais ici, pour ne laisser lieu à aucune incertitude, son nom est écrit en toutes lettres et par deux fois sur la frise. Ainsi son beau livre ne risquait pas de tomber entre des mains étrangères où l'on ne pût toujours le réclamer avec pièces probantes. Le Mécène de Foucquet méritait donc bien la confiance que Louis XI avait mise en lui pour faire rentrer les revenus du roi; c'était évidemment un homme serré en affaires.

C. C.

L'ENFANT JESUS

SUR LE SEIN DE MARIE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Cette peinture est censée ne faire qu'un seul tableau avec la page où maître Étienne Chevalier se fait présenter par son patron, près des anges qui donnent un concert à la mère de Dieu. Les deux miniatures se faisaient face dans le livre d'heures; l'ornementation aussi bien que l'inscription de la frise se continuent ici jusqu'à l'arcade gothique où siége la très-sainte Vierge, et le concert s'y complète par les petits chanteurs que nous avons à gauche. Les parties de ténor ou de haute-contre sont encore confiées à des anges, mais le soprano, et le contralto peut-être, est simplement affaire de six enfants de chœur; car nous n'avons plus là que des aubes, mais point d'ailes ni de bandeau sur le front.

Si je ne me trompe fort dans mon appréciation, ce serait donc de vieille date que les enfants de chœur français portent l'aube avec l'amict (sur le cou et les épaules) et croisent les bras en remplissant leur office.

Étienne Chevalier, multipliant toujours ses titres de possession, a fait graver son chiffre E. C. sur le tapis qui garnit le sol. Il tient décidément à faire seul les honneurs de son livre presque en toutes ses parties. Ce lui est chose si habituelle qu'on nous passera bien de ne pas en prendre acte à chaque miniature où cette coutume reparaîtrait.

L'espèce de portail qui encadre le groupe principal est une sorte de compromis entre le moyen âge et la renaissance. Les principales lignes

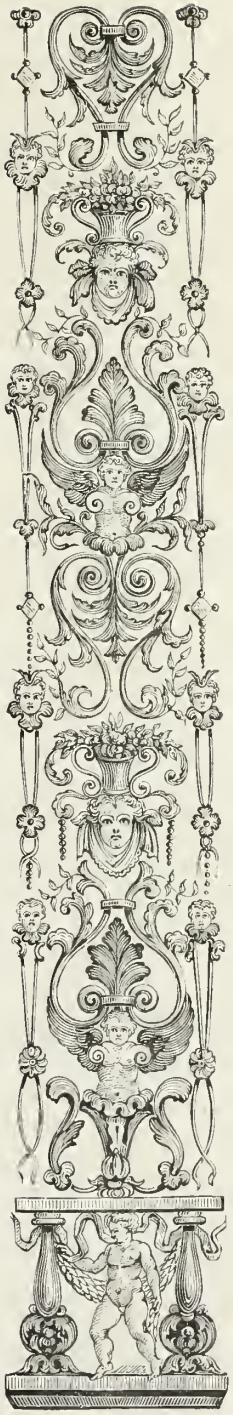
sont empruntées au tracé d'un porche d'église ogivale, avec une perspective quelque peu inexpérimentée; mais les plaques de marbre, et la niche couronnée en coquille, avec ses colonnes corinthiennes, sont d'un autre âge ou d'autres contrées que la France de Louis XI.

La mère de Dieu et l'enfant Jésus n'ont pas été peints par Foucquet sous l'inspiration d'un très-haut idéal; mais il y a de la délicatesse dans le soin avec lequel un seul sein se trouve découvert : qui jugerait que cela même est trop hasardé fera bien de ne pas se risquer à lire le bréviaire. Il y verrait, durant les fêtes de Noël, répéter sous beaucoup de formes l'admiration de l'Église pour la condescendance du Verbe éternel, qui a bien voulu prendre une vie dépendante des soins journaliers de la Vierge et consacrer en Marie les tendresses maternelles. L'Évangile ne vaudra sans doute pas mieux pour des esprits si recherchés, quand il rapporte le cri de cette femme du peuple (Luc, XI, 27) : « Heureuses les entrailles qui vous ont porté et les mamelles que vous avez sucées ! » D'ailleurs, plus d'une image miraculeuse honorée par les pèlerinages populaires et recommandée à la dévotion publique par maints prodiges, tomberaient sous une si étrange censure à laquelle je ne puis m'associer en bonne conscience. A vrai dire, cette mère qui est vierge, ce nourrisson qui est le Fils de Dieu, n'est-ce pas l'abrégé, la preuve même des merveilles qui ont ramené l'homme à l'ordre surnaturel? Ainsi se vérifie la louange que l'Église adresse à Marie : « Vous seule suffisez pour tuer toute hérésie. » C'est-à-dire que les prérogatives de Marie, une fois bien admises, donnent la réponse à toute erreur contre la foi chrétienne. On l'expliquerait sans grand'peine si c'était ici le lieu d'en développer toutes les conséquences à l'occasion d'une seule miniature.

D'après la composition du groupe, on ne peut pas dire précisément qu'il s'y agisse du divin enfant prenant le sein de sa mère. Il vient d'être allaité, mais continue à embrasser Marie de ses petits bras, peut-être pour s'endormir bientôt sur sa poitrine. La Vierge mère, attentive, semble craindre d'empêcher le repos imminent de son fils si elle fait le moindre mouvement qui puisse déranger ce petit corps, qu'elle soutient des deux mains avec une affection respectueuse pour l'empêcher de s'affaisser quand le sommeil va faire ployer ses jarrets. Tout cela répond bien au bon sens qui est le propre de notre école française, et à la piété cordiale que montre habituellement l'art du moyen âge. C. C.

ANNONCIATION

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY.



Le texte « *Domine labia mea aperies, et os meum annunciabit....* » annonce que cette page commençait les matines de l'office de la Sainte-Vierge. En quoi Foucquet se conforme au programme adopté par presque tous les *Livres d'heures* exécutés alors pour les laïques. Il y aurait un travail utile à rédiger sur ce qui formait le fonds commun de ces manuels, et sur ce qu'on y acceptait comme variantes. Mais notre artiste ne pouvant être considéré comme éditeur d'un livre de piété, ces recherches feraient hors-d'œuvre abusif dans la description de ses miniatures. Nous pouvons donc, et devons même, laisser de côté un point de vue purement liturgique, en tout cas presque étranger à l'histoire de l'art, qui seule est en cause dans nos reproductions.

Quant au petit tableau qu'il s'agit d'expliquer ici, Jean Foucquet doit être parti de cette idée que l'Annonciation avait eu lieu avant que la Sainte-Vierge habitât chez saint Joseph, son fiancé (1). Le peintre paraît avoir supposé qu'elle vivait encore dans les dépendances du temple de Jérusalem, et il nous la montre priant contre une colonne de la Sainte-Chapelle de Paris. Selon l'usage conservé encore en Espagne, l'aspect architectural du vaisseau (de la nef) n'est point gâté par des bancs ou

(1) L'Évangile (Luc. I, 26-56; Matth., I, 18-25) ne contredit pas cet arrangement des faits, et s'y prête même assez pour que l'on puisse adopter l'une ou l'autre interprétation sans encourir de blâme. Il faut laisser le champ libre à ceux qui ne se mettent pas en opposition avec les seuls textes décisifs.

des chaises plus ou moins alignées sur le pavé, sans aucun égard pour les lignes ou les proportions des colonnes et de l'édifice. Chacun de ceux qui viennent prier prend vers la porte, s'il veut, un petit tapis ou une natte pour s'y accroupir, ou s'asseoir, ou s'agenouiller de son gré.

C'est dans cet état que Notre Dame est abordée par l'archange, qui fléchit le genou devant elle et lui montre le Saint-Esprit planant sur la tête de l'humble Vierge. Les autres accessoires sont peu différents de ce que l'on voit dans les diverses peintures contemporaines du même mystère. Si ce n'est qu'au-dessus de l'Esprit-Saint, vers le milieu de la verrière, une petite auréole paraît annoncer la présence du Père éternel ou du Verbe divin attendant l'acquiescement de Marie pour accomplir l'incarnation.

Afin que la Sainte-Chapelle du Palais ne fasse pas oublier le temple de Jérusalem, l'artiste a placé une statue de Moïse au fond du sanctuaire; et les figures placées devant chaque pilier engagé dans la muraille semblent représenter, non pas des apôtres (comme dans plusieurs de nos églises), mais des prophètes. De même la châsse élevée derrière l'autel sur quatre colonnettes rappelle sans doute l'arche d'alliance.

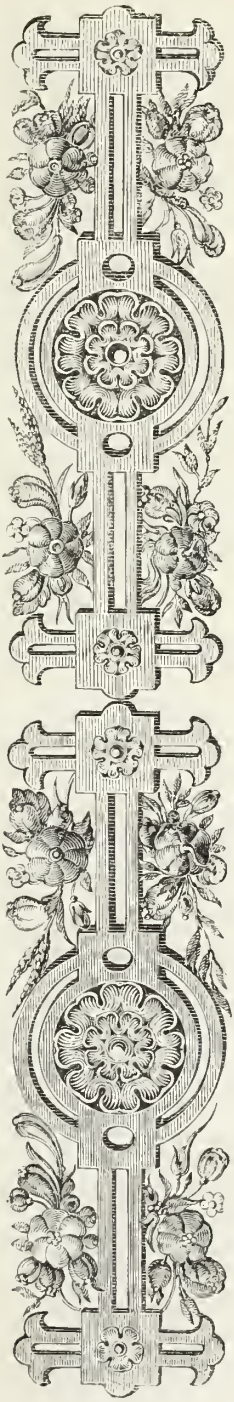
Plus de détails nous conduiraient fort loin, sans grande utilité. Il n'est personne qui ne voie ce qu'a de naïf cette mise en scène, aussi bien que le parti qu'on en pourrait tirer sans doute pour restituer (par exemple) la couronne de lumières qui était probablement suspendue devant l'autel de la Sainte-Chapelle de Paris (ou de Vincennes, peut-être). C. C.

MARIAGE

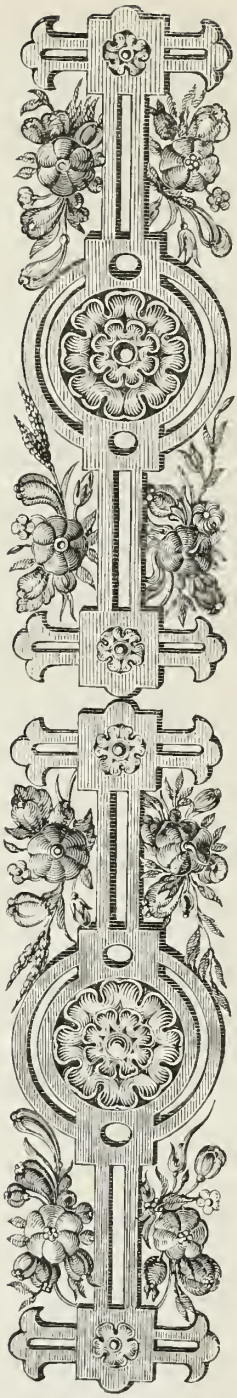
DE

NOTRE-DAME

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON



Quoique ailleurs (dans l'Annonciation) nous ayons le temple de Jérusalem sous la forme d'une chapelle gothique, la Renaissance était trop dans l'air (comme on dit), au temps de Jean Foucquet, pour qu'il ne se passât point la fantaisie de nous le donner aussi d'après un thème plus ou moins classique. Le voici, cette fois, avec toutes les magnificences de l'époque romaine : colonnes torses et historiées de cannelures avec intercalations de bas-reliefs, arcades, voûtes à caissons, etc. On a, du reste, la bonté d'inscrire le nom du monument (*Templum Salomonis*) sous deux grands bas-reliefs qui dominent les arcs latéraux, afin que nous ne soyons point dépaysés par tous ces détails où la couleur locale n'est pas le point saillant. Le renseignement qui nous est donné par cette inscription n'oblige personne à croire que le temple de Salomon eût échappé à la destruction de Jérusalem par les Assyriens six siècles avant la scène qui nous est peinte dans cette page. Contentons-nous de savoir qu'on veut nous présenter le temple de Jérusalem vers l'époque de Jésus-Christ, c'est-à-dire les constructions dues à Hérode le Grand. Une petite coupole en métal, qui domine la chapelle du fond (en manière de *ciborium*), peut être censée recouvrir l'arche d'alliance.



Le pontife, suivant la coutume du moyen âge, est mitré comme un évêque; mais ses autres ornements font voir que l'on a pourtant tenu compte de l'Exode (XXXIX, 1-21). Il unit les mains des deux époux en présence de l'assemblée, où je crois reconnaître sainte Anne dans la vieille qui se tient derrière Marie. A sa suite se tiennent les jeunes filles, masquées en partie par un gros bonhomme d'âge mûr qui semble assez surpris d'être réduit à n'être que témoin dans la noce. Ce que pouvait avoir d'espérances un prétendant si bien nourri est un peu justifié par l'âge fort avancé que le peintre donne à saint Joseph. Raphaël, dans son *Sposalizio*, n'outre pas les choses à ce point, quoiqu'il parte évidemment des mêmes données fondamentales.

La source commune de ces deux artistes, et de bien d'autres, est le vieux récit mis entre les mains de tout le monde au XIVe siècle par l'auteur de *la Légende dorée*. Marie, élevée dans le temple jusqu'à l'âge de quatorze ans, ayant déclaré au grand-prêtre qu'elle voulait vivre vierge, celui-ci jugea que c'était un projet bien étrange pour une fille d'Israël, et voulut consulter Dieu pour ce cas presque inouï chez son peuple. Il lui fut répondu d'en haut qu'il rassemblât tous les hommes non mariés de la lignée de David, et que chacun d'eux apportât une baguette marquée de son nom pour être déposée devant l'autel. Le Ciel ferait connaître, comme jadis pour Aaron (Num. XVII, 1-10), à qui devrait être confié le dépôt de cette fille privilégiée. Joseph, dit-on, fut désigné par un miracle semblable à celui qui avait distingué le premier chef du pontificat lévitique.

On comprendra fort bien, d'après cette légende, pourquoi, chez Raphaël comme chez Foucquet, plusieurs hommes portent des baguettes que les plus jeunes brisent avec un certain dépit. Plus tard, de Poussin à Vanloo, il ne persiste guère de toute cette scène que la baguette fleurie portée par saint Joseph. Il serait curieux et facile de montrer, par d'autres exemples, combien les grands maîtres ont été respectueux pour les traditions populaires. Mais ce n'est pas notre affaire aujourd'hui. Qu'il suffise donc d'avoir indiqué ce sujet en passant.

Le destinataire du livre a fait quasi timbrer encore cette page par l'inscription de son titre de propriété en toutes lettres sur la frise du temple. Nous ne devons pas lui en savoir mauvais gré, si nous faisons réflexion que cela équivaut à une signature de Jean Foucquet. C. C.

VISITATION

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

DEVANT un portique à quatre colonnes, la Mère de Dieu est reçue par sainte Élisabeth, dont le geste semble exprimer les mots du récit évangélique (Luc. I, 40-45) : « Dès que votre salut est arrivé à mes oreilles, l'enfant que je porte a bondi dans mon sein. »

La grande chevelure tombante de Marie la désigne comme vierge, conformément à l'usage général des peintures de ce temps.

Derrière sainte Élisabeth on aperçoit saint Zacharie, qui, muet (Luc. I, 5-22 ; 59-64), ne pouvait faire grand accueil à la nouvelle venue. Mais près de lui est une servante tenant son balai, comme pour se mettre à la disposition des hôtes.

Au fond du portique tétrastyle, un camaïeu à fond d'or représente une scène de martyre. Le saint, auquel il semble que les bourreaux brisent les membres à coups de bâton, a bien l'air de pronostiquer le sort du vieillard qui passe pour avoir été assommé par les Juifs (Cf. Hieronym. *in Matth.* XXIII, 35), parce qu'il annonçait sur ses vieux jours l'arrivée définitive du Messie. Peu importe que cela repose sur des récits médiocrement fondés en histoire; les peintres ne sont pas tenus à creuser les textes quand ils les trouvent passablement autorisés. Catherine Émerich, que divers artistes consultent aujourd'hui pour commenter l'Évangile,

n'établit pas toujours ses descriptions sur des bases bien inébranlables. Pourquoi le moyen âge se serait-il piqué d'une critique beaucoup plus sévère?

Les autres accessoires de la scène peuvent avoir leur valeur comme détails de fantaisie, mais n'annoncent nulle prétention à l'exactitude historique où aucun évangéliste, docteur, légendaire, etc., puisse être pris pour leur garant. C. C.

ADORATION DES MAGES

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

AIGNIÈRES et Montfaucon ayant donné cette miniature comme un monument historique où il faut reconnaître Charles VII dans le prince agenouillé devant l'Enfant Jésus, et la garde écossaise dans les hommes d'armes qui forment la haie autour des Mages, accordons qu'il existait, au XVIIIe siècle, quelque raison grave pour admettre cette donnée. Cependant, sans qu'il faille dépouiller bien des portefeuilles, un portrait du Louvre paraît suffire pour faire résoudre affirmativement la question principale. Mais, laissant de côté cette curiosité iconographique, n'exposons ici que ce qui est à peu près indubitable.

Un tapis et un carreau fleurdelisés jetés sous les genoux du roi qui offre les pièces d'or à Notre-Seigneur ne me causent pas plus de surprise que le chapeau à fleur-de-lis des deux autres princes qui vont présenter la myrrhe et l'encens. Lorsqu'en 1715 l'empereur d'Allemagne disait à Vienne en sortant de sa chambre : « Messieurs, le Roi est mort, » pas un courtisan autrichien ne se trompa sur le sens de cette nouvelle. Tout le monde comprit qu'il s'agissait du roi de France. La haute main que Louis XIV avait toujours gardée dans les affaires de l'Europe n'était pas le seul motif de l'expression emphatique saisie par tous les hommes intelligents. Depuis saint Grégoire-le-Grand jusqu'à Grotius, en passant par Machiavel, la Maison de France était tenue pour la première Maison du monde, et les fleurs-de lis comme le blason souverain par excellence. Quand donc un Français du XVe siècle (à l'époque de Jeanne d'Arc) tient le pinceau, étonnez-vous qu'il gratifie les rois-mages des armoiries de France ! Il ne voyait pas de plus glorieux insigne à leur donner.

L'Enfant-Dieu, assis sur les genoux de sa mère, accueille son adorateur avec geste et visage qui montrent une bienveillance enfantine toute gracieuse, et saint Joseph debout (moins âgé que dans la miniature du *Mariage*) s'appuie sur son bâton comme un homme qui sait que le rang de père de famille ne lui est pas dû.

A gauche et à droite, au sommet du tableau, luit deux fois l'étoile merveilleuse qui a guidé les Mages vers l'étable de Bethléem. Mais plus d'un spectateur moderne se demandera ce que veut dire le château éclairé au dehors par des pots-à-feu, tandis que deux bandes se partagent la

tâche de l'assaillir et de le défendre. Je crois être bien près de la vérité, tout au moins, quand j'y prétends reconnaître une des joyeusetés de la cour de France sur le soir du jour des Rois. François Ier a passé (fort gratuitement peut-être) pour l'inventeur de ce divertissement où il ne faisait, sans doute, que continuer les us et coutumes de ses prédécesseurs. Nous savons par les mémoires du XVIe siècle (Martin du Bellay, et *Journal* de Louise de Savoie, janvier 1521) que le roi, étant à Romorantin, envoya défier celui que la fève avait élevé à la royauté annuelle chez le comte de Saint-Pol. Là-dessus, assaut par le roi et les siens au dehors; mais aussi défense soutenue par Saint-Pol et son monde. Une noblesse toute militaire, obligée de s'accoutumer dès l'âge de raison aux lourdes armures de la *gendarmerie* ancienne et à des batailles de soldats, rêvait volontiers plaies et bosses pour s'aguerrir ou s'entretenir la main. Les tournois du moyen âge nous en donnent quelque idée, jusqu'à celui où fut tué Henri II en 1559, et qui montre qu'on ne combattait pas toujours dans ces jeux avec *armes courtoises*. Ici, ce ne sont plus des boules de neige, des œufs et des pommes, comme dans l'attaque soutenue par Saint-Pol contre François Ier; de part et d'autre on est armé de bâtons, et l'on semble en faire bon usage, à voir les gens renversés devant la barrière. Nous savons, par les mémoires indiqués ci-dessus, que l'entrain de la lutte faisait oublier parfois la modération du programme primitif, et que François Ier, par exemple, reçut au visage un tison jeté par la fenêtre pour arrêter l'impétuosité de son attaque. De là vint, dit-on, la mode de porter la barbe, parce que le prince voulait masquer la trace de son étourderie. Contestons donc au *Roi fleur de la chevalerie* son brevet d'invention pour cette fête, et supposons avec quelque probabilité que cela entrait avant lui dans le coutumier de la cour. Les trois trompettes qui sonnent la charge font bien voir à leur blason que c'est le roi de France qui mène l'assaut. Du reste, comme les bannières du château sont fleurdelisées aussi, nous avons lieu de croire que le roi de la fève a été mis en possession de la demeure royale pour cette nuit-là, sauf à s'y maintenir contre les assaillants. Sur une échauguette, ou petit donjon, s'asseoit une sentinelle dont la banderole est marquée de l'étoile qui indique probablement l'occasion de ce remue-ménage, c'est-à-dire la fête des Rois, pour qu'il soit bien entendu que ces plaisanteries sont de mise une fois par an, mais pas au delà.

La ligne de texte qui court sous le tout n'a pas oublié le chiffre d'Etienne Chevalier dans le C initial (*Cum natus esset Jesus in Bethleem* etc.); c'est le début de l'évangile pour le jour de l'Epiphanie. Peut-être le livre de Jean Foucquet renfermait-il les Évangiles des principales fêtes, de même qu'ailleurs on rencontre la Passion selon les quatre évangélistes, ou le commencement du premier chapitre de chaque évangile C. C.

(H-H)

BETHLÉEM

ET LES BERGERS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Sous un petit abri couvert de chaume et adossé contre un rocher, mais où la muraille et le toit sont fort entamés, l'Enfant Jésus, sans aucuns langes, repose à terre. Notre-Dame lui a fait une espèce de couche avec son manteau; et elle-même, comme saint Joseph, est agenouillée devant son Fils. C'est l'expression du bréviaire (2 février, 1er répons de Matines) : « Une vierge l'a conçu, une vierge l'a enfanté; et, après l'avoir mis au monde, adore celui dont elle est la mère. » On voit que le thème adopté par Pérugin appartenait à son époque bien plus qu'à lui-même.

L'étoile des mages figure ici pour montrer que ce petit enfant est le Maître du monde, et qu'il saura se faire adorer par les rois tout comme par les bonnes gens qu'il appelle les premiers. C'est encore un souvenir de l'office ecclésiastique (1er janvier, 6e répons de Matines) : « Il gisait dans la crèche et brillait dans le ciel. » Aussi une demi-douzaine de petits anges sont au fond de l'étable, adorant l'accomplissement des prophéties qui avaient annoncé que le Fils de Dieu se reconnaîtrait entre deux animaux. Le bœuf et l'âne s'agenouillent, en effet, près du nouveau-né, comme voulant le réchauffer par leur haleine.

A droite du spectateur, l'ange apparaît aux bergers, qui se chauffent durant la nuit, et il leur adresse ces paroles (Luc II, 10) : « Je vous annonce une grande joie. » Cette petite scène reculée est censée antérieure à ce qui se passe vers le second plan du même côté. Là on voit arriver les pasteurs, pourvus de leurs bâtons et de cornemuses, pour fêter l'hôte divin. Les deux premiers fléchissent déjà le genou, et l'un d'eux tire son chapeau avec une tournure de respect maladroit qui n'est pas sans grâce. Devant lui, un gros chien-loup accroupi considère l'Enfant avec ce mélange d'attention et d'incertitude que les animaux domestiques présentent parfois quand ils sont dépaysés, et qui correspond bien à l'attitude de ses maîtres.

Les bergers ont les mains garnies d'une espèce de moufles que je n'ai jamais rencontrées en pratique. Il est facile de voir que ces gants grossiers se divisent en trois poches : une pour le pouce, comme dans les moufles d'aujourd'hui ; et deux autres, chacune pour deux doigts. Je suppose que ce devait être un usage du temps de Foucquet, car tout ici a un air de vérité qui saute aux yeux.

Nous voyons encore le chiffre d'Estienne Chevalier dans la lettre qui commence le texte *Deus in adjutorium*, etc. Cela est si fréquent dans notre livre, que je puis bien ne le pas faire remarquer sans cesse. C. C.

(B)

NOTRE-DAME

AVERTIE DE SA MORT PROCHAINE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Dans une chambre où le plancher est couvert d'une natte, la Sainte Vierge est agenouillée devant une petite table drapée en vert qui porte son livre d'Heures. Sa coiffure est celle d'une femme âgée, avec une guimpe qui fait tout le tour du visage et retombe sur la poitrine. Un voile blanc complète cette toilette de religieuse; mais la robe et le manteau demeurent ce que nous les avons vus dans l'Annonciation, la Visitation, etc. Au fond de la chambre est un grand lit drapé comme la table; et comme pour estampiller toutes les pages à la marque de maître Étienne Chevalier, son chiffre est semé sur la garniture de ces deux meubles. Toutefois, le sans-façon de cet estampillage est quelque peu atténué par un nom de Jésus qui se voit à la tête du lit. Un ange, en costume de diacre ou de sous-diacre, fléchit le genou devant la Mère de Dieu; il lui apporte un rameau touffu, et de sa bouche sortent ces mots : *Ave Benedicta* (Salut Bénie).

Pour peu que l'on connaisse la légende dorée ou les vieux apocryphes qui dirigeaient son auteur, on s'apercevra bien vite que c'est la nouvelle de la mort et de l'Assomption, apportée à la Mère de Dieu par un envoyé céleste. Dans ces récits, la palme est verte, mais rayonnante, et c'est sans doute pourquoi le peintre y a distribué quantité de lumières en or; à vrai dire, du reste, c'est sa façon ordinaire d'éclairer même les draperies des personnages.

La réponse de la Sainte Vierge au message de son Fils est exprimée par trois lignes tracées entre les visages des interlocuteurs; mais, quand on cherche à lire ces caractères, on n'y voit qu'un abrégé des trois demandes que la légende lui prête. On peut lire : « *Obsecro nomen tuum. — Ut filii et fratres mei. — Nullum spiritum malum.* » C'est que, au dire des apocryphes, Marie témoigna vouloir connaître le nom de l'ange, désira que les apôtres fussent présents à sa mort, et demanda que nul esprit de ténèbres ne vînt troubler ses derniers moments. On voit donc que l'artiste se conformait scrupuleusement à la donnée plus ou moins historique qui lui servait de thème.

La ligne écrite (*Deus in adjutorium, etc.*) au bas de la page montre que cette peinture se trouvait en tête d'une des Heures de l'Office de la Sainte Vierge. Ce pouvait être Tierce; car la mort de Marie aura convenu assez bien à Sexte, ses funérailles à None, son Assomption à Vêpres, et son couronnement dans le ciel à Complies. Mais je ne voudrais pas affirmer qu'il en ait été précisément ainsi; la perte du texte empêche de dire à coup sûr quelles prières ou quelles intentions auront déterminé ce choix de certains tableaux. Par exemple, il se pourrait que les deux pages où la sainte Vierge est honorée par les petits anges et par Chevalier n'aient formé dans leur ensemble qu'un seul frontispice de tout le volume. Peut-être s'expliquerait-on mieux ainsi l'affectation de marquer le nom du propriétaire si clairement sur la frise de part et d'autre.

C. C.

MORT DE NOTRE-DAME

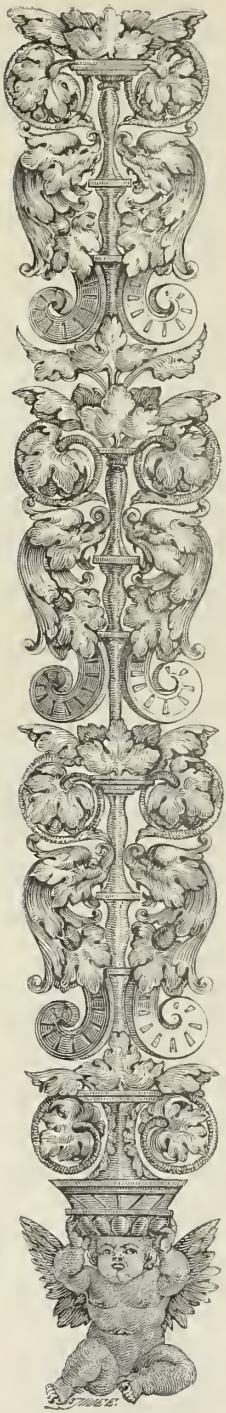
CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Je tiens à ce nom de *Notre-Dame* (1), que le langage des bonnes gens a conservé au moins pour les églises dédiées à la Mère de Dieu. On dit que les Hongrois, devenus chrétiens grâce à leur roi saint Étienne, avaient contracté l'habitude de se découvrir la tête toutes les fois que l'on prononçait le nom de Marie; mais, comme cette pratique ne laissait pas que d'être un peu gênante à la longue, l'usage s'établit de dire *Notre-Dame*, ainsi que l'on disait *Notre-Seigneur*, et de cette façon la difficulté se trouva tournée.

La sainte Vierge, après avoir rendu le dernier soupir, a été remise aux mains des femmes qui viennent d'habiller son corps et de l'étendre sur un lit de parade, comme pour une chapelle ardente. Les apôtres sont réunis et s'agenouillent presque tous. Mais saint Pierre, en sa qualité de chef du collége apostolique, fait les fonctions d'officiant, et jette de l'eau bénite sur le cadavre avec un goupillon. Saint Jean l'Évangéliste se tient debout près de la tête comme conduisant le deuil, et l'on ne devait pas moins à celui qui avait entendu descendre de la croix ces paroles : « Mon fils, voilà votre mère. » Il porte, de la droite, un cierge allumé, et, de la gauche, le rameau du paradis que l'ange avait laissé (d'après la légende) à la Mère de Dieu, quelques jours auparavant, en lui annonçant sa mort prochaine. Le visage du *disciple que Jésus aimait* semble gonflé, quasi meurtri, par l'effet de sa douleur et de ses larmes.

Dans le ciel paraît Notre-Seigneur Jésus-Christ, qui est venu recevoir l'âme de sa mère. Il la tient entre ses mains sous forme de petit enfant,

(1) Voir la miniature B, deuxième livraison.



selon l'usage assez constant du moyen âge; et les regards du Fils de Dieu semblent envier à la terre les restes mortels de la créature bénie qui l'a enfanté. On croit lire dans ses yeux qu'il ne laissera pas ce saint corps dans le tombeau, et qu'il lui tarde d'avoir désormais près de lui Marie tout entière.

Ici, comme dans la peinture de l'Assomption, plusieurs patriarches se sont mêlés à la multitude des anges pour venir au-devant de la reine du ciel. A droite du spectateur, Moïse est bien reconnaissable aux cornes d'or qui se dressent sur son front, et, derrière lui, un personnage couronné rappelle probablement David. Le premier de ce côté, avec ses manches courtes et son vêtement de coupe grossière, pourrait bien être saint Jean-Baptiste.

En face, je hasarderais de désigner saint Joseph dans ce vieillard don les yeux sont fixés, avec une attention si respectueuse, sur le lit mortuaire. Son voisin, dont la ceinture soutient une bourse (une aumônière), se retrouvera encore parmi les témoins célestes de l'Assomption. Je ne serai pas loin du vrai, ce semble, en proposant d'y voir saint Joachim, père de Marie. La légende parle de ses grandes richesses, qu'il répandit en bonnes œuvres pour remercier Dieu de l'avoir rendu père, sur ses vieux jours, et père d'une telle fille.

Le reste se comprendra sans peine en comparant cette page à plusieurs autres du même livre. C. C.

FUNÉRAILLES

DE LA

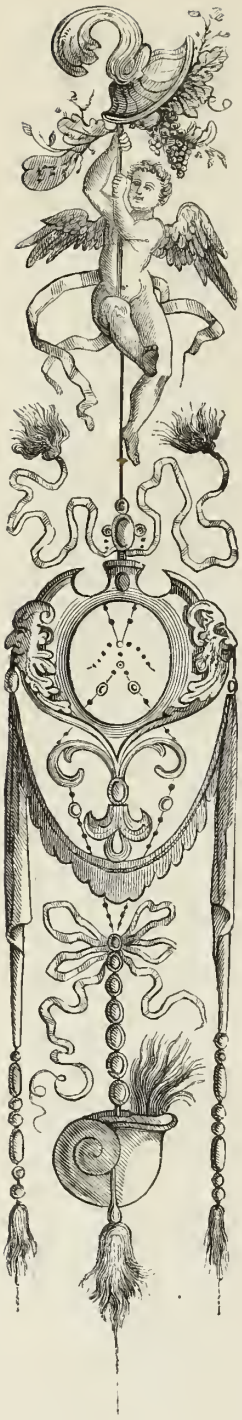
SAINTE VIERGE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Nous avons ailleurs le rameau apporté à la mère de Dieu par un ange, afin de lui faire savoir qu'elle allait être appelée au ciel. Pour expliquer la page que voici, il suffira de puiser à la source qui nous a guidé dans l'interprétation de l'autre miniature.

Je n'ai pas à exposer la réunion merveilleuse des apôtres autour du lit de mort de Notre-Dame et les paroles touchantes qui s'y échangent. Si peu canonique qu'en soit la narration, elle remonte très-haut et ferait du moins honneur à celui qui l'aura inventée. Prenons-en les circonstances à l'endroit où notre artiste nous les présente.

Quand la Vierge bienheureuse eut fermé les yeux, remettant sa sainte âme entre les mains de son fils qui était venu l'appeler, les apôtres confièrent aux saintes femmes le soin de préparer pour le tombeau ce corps béni; et il fut convenu entre eux que rien dans le convoi n'annoncerait de l'affliction, afin que le peuple de Jérusalem n'imaginât pas que les chrétiens regardassent la mort comme un malheur. Au moment d'emporter le cercueil, une lutte de courtoisie s'établit entre les disciples au sujet de la palme apportée par l'ange, et qui devait précéder la bière dans la marche vers le sépulcre. Jean dit à Pierre : « C'est à vous de tenir en main ce rameau, car vous êtes celui que le Maître nous a donné



pour chef à tous. — Je n'en ferai rien, répond le prince des apôtres, cela te convient beaucoup mieux à toi qui es vierge; tu as reposé sur la poitrine du Seigneur, et ses faveurs spéciales te désignent trop bien pour nous guider dans ces honneurs qu'il s'agit de rendre à la reine des vierges. » Ces entretiens ont beau n'être pas le résultat d'un récit primitif, ils montrent d'une façon gracieuse comment le Moyen âge entendait cette déférence qui a formé la société moderne en ce qu'elle avait de mieux.

Toujours d'après la même exposition, saint Pierre avec saint Paul chargent les premiers le précieux fardeau sur leurs épaules. Mais tandis qu'on s'achemine vers le lieu de la sépulture, les juifs se rassemblent en tumulte, disant : « Voici que les disciples de Jésus portent en chantant le corps de Marie à la sépulture. Tuons-les, et brûlons ce corps qui a porté l'ennemi de notre loi. » On y voit les anges accourir du ciel pour frapper ces insolents qui viennent en armes, avec l'intention de tout interrompre, et de déshonorer un corps si privilégié entre tous les saints.

Nous n'avons pas ici une scène assez souvent représentée en pareil cas, et qui se trouve peut-être omise parce que les assaillants sont rejetés sur l'arrière-plan pour mettre les apôtres plus en vue. Le récit que nous suivions fait intervenir le grand prêtre lui-même, résolu à renverser le cercueil pour le livrer à l'insulte de la populace. Dès qu'il avance la main, il devient perclus des deux bras et demeure aveugle. Mais puisque notre miniature n'a point accordé place à ce prodige de la légende, nous n'avons pas besoin de la raconter au long. Dans notre page de J. Foucquet, le prince des prêtres de Jérusalem s'est-il mêlé parmi les hommes d'armes? Cela fût-il clair, il ne s'agit pas de défendre sa réputation. La conscience d'un tel dignitaire pouvait porter plus d'un autre scrupule après la mort du Fils de Dieu, dont les juifs s'étaient chargés expressément. (Matth. XXVII, 25.)

Tout l'ensemble, du reste, s'éclaircit suffisamment avec les emprunts que nous venons de faire à Jacques de Varazze (*de Voragine*), dernier rédacteur un peu officiel de cette ancienne tradition populaire, que les vieux artistes ont reproduite avec une piété touchante dans mainte œuvre du temps passé. M. le comte Ch. de l'Escalopier s'était proposé d'en faire une espèce de monographie à laquelle il prétendait joindre la représentation de divers monuments inédits ou peu connus. Sa mort prématurée peut avoir renvoyé ce projet à bien des années, si elle ne l'ajourne indéfiniment (comme c'est trop souvent le sort des résolutions humaines); et j'ignore ce que seront devenus les matériaux rassemblés par lui dans ce dessein, qu'il avait bien voulu me communiquer quand il croyait encore pouvoir se promettre une assez longue vie. C. C.

ASSOMPTION DE LA MÈRE DE DIEU

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY

L'Église n'enseigne pas précisément que la Sainte-Vierge soit au Ciel en corps et en âme; mais c'est ce que l'on appelle une croyance pieuse, c'est-à dire qu'elle repose sur des fondements graves et respectables, sans appartenir absolument à la Foi. Au fond, cela fait partie des enseignements que l'on n'attaque pas sans encourir la note de témérité. Foucquet, voulant rappeler un ancien récit que quantité d'artistes adoptent pour montrer Marie admise dans le Ciel, suit comme d'ordinaire le texte de la légende dorée. Après que la Mère de Dieu eut survécu environ douze ans à son divin Fils, elle mourut à Jérusalem, au milieu des apôtres rassemblés. Toujours d'après la légende dorée, le même artiste nous a fait voir la Sainte-Vierge avertie d'avance de sa mort prochaine par un ange; puis portée au tombeau malgré les efforts des Juifs. La légende ajoute que saint Thomas, probablement par punition de son incrédulité au sujet de la résurrection du Sauveur (Joann., XX, 19-29), se trouva le seul absent lorsque la Mère de Dieu mourut et fut ensevelie. Cette espèce de grief contre saint Thomas, pour ne pas s'être trouvé avec les autres quand Jésus-Christ leur apparut, persiste encore dans les Flandres. Le 21 décembre, fête du Saint, on s'efforce de laisser en arrière quelqu'un de la maison, qui ne peut rentrer qu'après avoir fait la promesse d'un régal pour ceux qui ont trouvé moyen de le mettre à la porte.

Saint Thomas donc, d'après les narrations d'antiquité immémoriale, n'arriva qu'après les obsèques; d'autant plus qu'il venait de la Chine, dit-on, et les Chinois en ont conservé un certain souvenir. Selon son habitude d'esprit difficile, il aurait voulu voir le sépulcre avant de se rendre à la conviction des autres, qui lui assuraient que le corps de la

Mère de Dieu ne devait pas avoir été laissé en proie aux vers du cercueil.

Nous le voyons ici, amené par ses confrères près du tombeau, que l'on ouvre devant lui, et qui se trouve vide. Saint Jean tient encore le rameau qui passe pour avoir été apporté du Paradis à Notre Dame quelque temps avant sa mort. Thomas me semble être le personnage qui lui fait face; et, la main droite sur le cœur, il semble dire : Décidément je ne veux plus être si difficile! Tous les apôtres portent les yeux en haut, comme reconnaissant l'Assomption de la Très-Sainte-Vierge. Celle-ci, escortée d'anges qui lui font auréole, entre dans la cour céleste, où les patriarches fléchissent le genou sur son passage et la considèrent avec admiration.

Je ne voudrais pas affirmer que cette page fût de la main même de Jean Foucquet. Je crois reconnaître dans les anges, séraphins, etc., quelque chose qui annoncerait le pinceau d'un élève, quoique bien des visages soient traités avec une finesse exquise parmi les autres témoins du triomphe de Marie. Peut-être un détail aura été confié à la main de quelque élève, et les *Livres d'heures* de ce temps-là montrent fréquemment des tableaux médiocres mêlés à des compositions de maître.

Le reste des observations qui pourraient être faites ici ne conduiraient qu'à répéter ce qui a été dit plus d'une fois précédemment en cas semblable.

C. C.

COURONNEMENT

DE

MARIE DANS LE CIEL

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

C'est chose assurément charmante que l'idée de Fra Angelico lorsqu'il fait assister tous les saints modernes à la réception de Notre-Dame dans le paradis, et cela peut vouloir dire que le triomphe de la très-sainte Vierge est une joie continuelle pour tous les bienheureux. Mais l'esprit français a trop besoin de logique pour se permettre d'introduire en pareille scène saint Louis, roi de France, et saint Pierre de Vérone, par exemple. Les saints du XIIIe siècle n'étaient pas témoins de l'Assomption, qui ne fut connue aux apôtres même (selon la vieille tradition) que par le tombeau de Marie demeuré vide après quelques jours. Assurément Foucquet aurait pu faire figurer ici les saints de l'ancienne loi, introduits au ciel dès l'Ascension de Notre-Seigneur, et c'eût été une belle occasion de donner un grand développement à son sujet. Cependant, puisque nous parlons des qualités de l'esprit français dans l'art, ne dissimulons pas non plus ses défauts. A force de vouloir être raisonnables, nous donnons trop peu d'accès parfois à l'imagination; aussi la poésie nous fait-elle souvent défaut. D'ailleurs, le peintre semble avoir ici pour parti pris de donner une dimension un peu forte à ses principaux personnages; et s'il lui fût venu en pensée de faire place aux patriarches et aux prophètes, sa page ne lui aurait pas

offert assez d'espace. De là vient que sa composition est un peu froide, sans pourtant manquer d'une certaine majesté.

Il nous introduit dans une espèce de sanctuaire reculé, où la Sainte Trinité semble habiter seule au milieu des esprits célestes. Si les anges bleus, rouges et verts (au moins par les ailes) veulent dire chérubins, séraphins, dominations, etc., c'est ce dont je me décharge sur de plus habiles; car les chœurs angéliques ne sont pas précisément au nombre de trois ou de six, l'Église en compte neuf. Il doit donc y avoir ici quelque chose d'un peu vague; et d'ailleurs nous ne trouvons plus à cette époque le symbolisme sévère du XIIe siècle ou des âges antérieurs, qui permettrait de reconnaître chacune des hiérarchies célestes à quelque caractère distinctif assez tranché.

Un trône architectural commun aux trois personnes divines nous montre le Père, le Fils et le Saint-Esprit aussi semblables que possible de visage, de costume et d'attributs. Seulement Notre-Seigneur s'est levé pour aller au-devant de sa Mère qui s'agenouille devant lui. Par un détail naïf, l'artiste lui a fait laisser sur son trône le globe (insigne de souveraineté) que les deux autres personnes divines tiennent de la main gauche sur le genou. C'est qu'il fallait lui rendre les deux mains libres pour placer la couronne sur la tête de Marie, qui va s'asseoir tout à l'heure auprès de la sainte Trinité. Aussi aperçoit-on à droite du siége de Jésus-Christ, mais en dehors du trône architectural, deux coussins préparés pour servir de siége et d'escabeau à la Reine des anges. Un baldaquin drapé sert de dossier à ce trône accessoire. On retrouvera bien des traits pareils dans l'ordonnance d'une page que je me suis hasardé à intituler *Gloire de Marie*.

Le texte *Converte nos Deus*, etc., indique que cette page commençait les Complies dans l'office de la Sainte-Vierge; et maistre Estienne Chevalier, pensant avec beaucoup de raison que son chiffre pourrait être considéré comme un peu intrus dans le ciel, l'a fait glisser au moins dans la lettre initiale. Il est incorrigible dans cette exigence; et, comme nous le disions précédemment, on aurait tort de la lui reprocher, puisqu'il nous garantit ainsi à peu près l'œuvre de son artiste favori. C'est, pour le moins, une date dont nous lui sommes redevables. Une autre (1450) semblait inscrite sur le harnais du poitrail d'un cheval qui porte le principal officier au Calvaire, Min. N. N. Mais là je ne voudrais pas affirmer que les chiffres arabes (comme on dit) aient tous la vraie forme usitée au XVe siècle, et je me défie de cet indice chronologique qui prête à suspicion.

C. C.

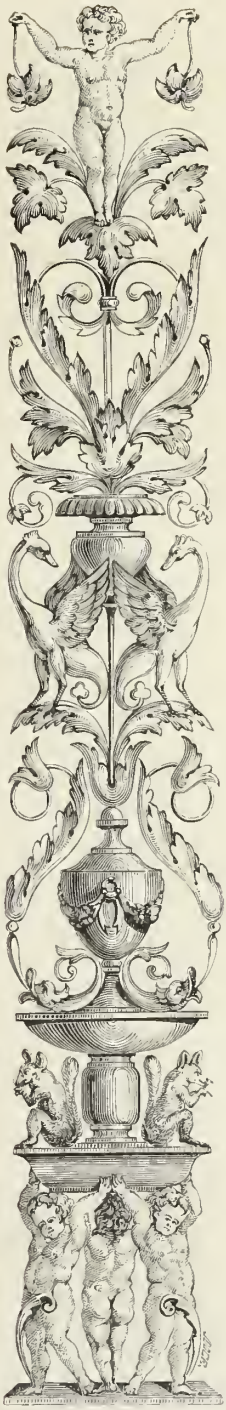
GLOIRE DE MARIE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT.

J'ai dit, à propos d'une autre miniature où je n'osais pas me prononcer définitivement entre la Toussaint et le Jugement dernier (1), que je soupçonnais dans nos peintures le reste de deux livres exécutés peut-être pour la même famille. La page que voici me confirmerait dans cette supposition. Nous n'y avons nulle trace du fatal chiffre de maître Étienne Chevalier, mais en outre aucun texte (même incomplet) n'a autorisé à deviner une destination quelque peu claire. Or, notre page n'a pas un langage si net qu'il se puisse interpréter péremptoirement, faute de connaître à quelle prière on prétendait l'adjoindre. Le bréviaire a bien, il est vrai, plusieurs formules (*ss^i Dei omnes, intercedere dignemini pro nostra omniumque salute*, dans le *Petit Office de la Vierge;* et chaque jour, à Prime : *s^a Maria et omnes ss^i intercedant pro nobis ad Dominum*, etc.) où la cour céleste tout entière est appelée, à l'aide des fidèles; puis mainte vieille prose dans les anciens missels français et allemands, réunissait tous les saints en une longue invocation successive. Mais ce ne sont pas là de ces prières qui reçoivent jamais l'*illustration* d'une grande peinture.

Ici nous avons le trône de la Trinité entouré des quatre symboles évangéliques et de tous les ordres des anges, à peu près comme dans une autre miniature qui peint le couronnement de Marie au ciel. La sainte Vierge est assise sur un trône accessoire, mais dont les gradins inférieurs sont communs à sa *Chaière* et au siége de la Trinité Sainte. Les trois personnes divines tournent les yeux vers cette reine du ciel, et semblent lui adresser leur bénédiction simultanée. On voit donc que la Mère de

(1) Lettre E, *le Jugement dernier*, neuvième livraison.



Dieu joue ici un rôle très-important. Mais, encore une fois, je me trouve réduit à ne pouvoir indiquer sans hésitation la véritable pensée de Jean Foucquet.

Les saints et saintes, tous sans nimbe, sont assis sur divers degrés qui rappellent l'ordre que suit l'Église en les classant dans ses énumérations : patriarches et prophètes, apôtres, martyrs, confesseurs pontifes (papes et évêques), vierges (presque toutes martyres, à en juger par la quantité de palmes qu'elles portent). Que faut il penser des personnages debout, qui sont cependant aussi portés sur les nuages, à en juger par la couleur bleue tracée sous leurs pieds ? Je propose de donner à ce groupe le titre général de confesseurs non pontifes.

Si l'on m'accorde cela, et je ne crois pas être exigeant, voici une conjecture qui me paraît fort présentable :

A moins qu'il ne s'agisse d'une répétition du couronnement de la sainte Vierge (dans un autre livre, comme je l'ai suggéré précédemment), j'y verrais un *en-tête* pour les litanies de la sainte Vierge, ou pour la réunion des antiennes que l'Église lui consacre, à la fin de l'office quotidien, durant les diverses saisons de l'année. En ce cas l'on s'expliquerait sans peine que Notre-Dame parût le centre de toute cette composition S'il s'agit des litanies de Lorette (comme parle l'Église), nous en avons ici le commencement et la fin (*Kyrie eleison*, *Pater de celis Deus*, *sancta Trinitas unus Deus*, *Regina patriarcharum*, etc.). Dans la série des saints, le double groupe des confesseurs n'ayant qu'un seul nom, Foucquet aura profité du *Regina sanctorum omnium* pour placer debout les bienheureux moins illustres qui forment le vulgaire, pour ainsi dire, parmi ce monde glorieux.

Au cas où il serait question des antiennes qui terminent habituellement Laudes et Complies, on peut prêter au peintre la pensée de traduire en bon langage les titres que l'Église donne à la Réparatrice d'Ève : *Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina cœlorum*, *Regina cœli*, *Salve Regina*.

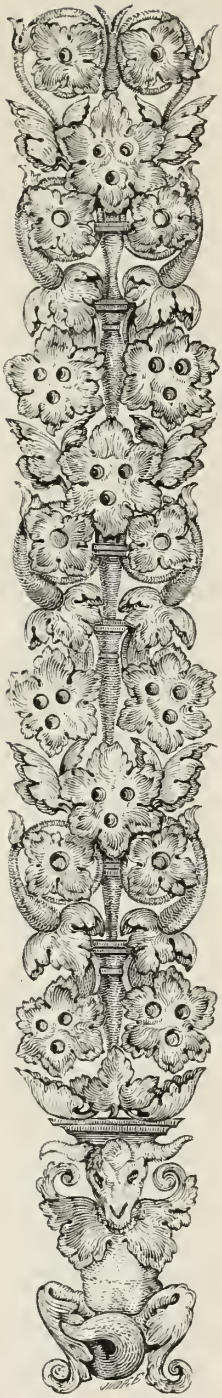
Parmi les saints assis, quelques-uns sont absolument reconnaissables, comme Moïse, David, saint Pierre, etc. Mais, sur le nombre, il peut suffire de désigner saint Christophe (au troisième rang à gauche du spectateur). Sa taille gigantesque et son énorme bâton (ou plutôt arbre grossièrement ébranché) le caractérisent entre tous. C. C.

Office
de la
Passion

LES FUNÉRAILLES

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Au milieu d'une espèce de cloître où les amateurs de vieilles topographies parisiennes pourront chercher s'il s'agit du charnier des Innocents (avec vue sur le *Palais* de Paris, y compris sa *Sainte Chapelle*), un mort est amené au cimetière ou plutôt va être introduit dans l'église. Le célébrant, si ce n'est le chantre (à en juger par son bâton), reçoit le corps en jetant de l'eau bénite sur le cercueil. Le mort est porté par quatre personnes qui soutiennent la bière au moyen d'un linge tordu autour de leurs mains, pour mieux assurer le fardeau. Ces porteurs semblent être choisis parmi divers ordres religieux. On sait que l'expression des *quatre mendiants* était une allusion aux ordres fondés ou réformés durant le XIIIe siècle, et qui faisaient profession de vivre d'aumônes. C'étaient primitivement les Carmes, les Augustins, les Dominicains et les Franciscains; auxquels d'autres s'adjoignirent plus tard. Par respect pour leur institution, les fidèles riches invitaient ces religieux à prendre part aux funérailles, et on leur distribuait les libéralités de la famille. Les pauvres laïques étaient appelés aussi à faire partie du convoi, et recevaient également une aumône pour leur présence. Aussi voyons-nous autour du cercueil des gens un peu déguenillés. Mais ils portent un manteau qu'on leur avait probablement donné à l'occasion de la cérémonie, et qui servait à couvrir désormais leur misère. Ceux-là tiennent de grandes torches auxquelles est



suspendu un cartouche marqué au chiffre du défunt. Maistre Estienne Chevalier, toujours attentif à se réserver le droit de réclamer les pages de son livre, nous a donc donné ici, par anticipation, son propre enterrement ; car cierges et bière portent les initiales de ses nom et prénom. Des pleureuses, ou pauvres femmes conviées à la marche funèbre, sont drapées d'un grand manteau noir à capuchon, et entourent le cercle des assistants. La croix processionnelle a déjà presque dépassé la porte de l'église, et l'on aperçoit le haut de la hampe qui va disparaître sous le porche, mais qui est penchée en arrière pour ne pas heurter les moulures. Aux fenêtres, des spectateurs regardent passer le convoi; et celui qui se voit le mieux (à gauche) a un petit air discret dont il faut tenir compte au peintre, si ce n'est plutôt aux mœurs contemporaines. Les défilés mortuaires d'aujourd'hui n'ont pas toujours ce *decorum*. Ici personne ne cause avec son voisin pour tromper l'ennui de la marche et se donner une contenance qui ne soit pas dévote ou trop piteuse. Nos contemporains évitent souvent si bien l'air affligé en semblable occasion, que l'appareil lugubre du corbillard et le costume de deuil font seuls deviner de quoi il s'agit.

La croix à banderole qui suit le cadavre annonce apparemment une de ces confréries maintenues encore dans plusieurs de nos provinces (en Vexin surtout), et dont le but principal était les derniers honneurs à rendre aux défunts.

Le texte (*Dilexi quoniam exaudiet Dominus*) montre que là commençaient les vêpres des morts. C'est l'intonation du premier psaume. L'inévitable estampille du propriétaire a trouvé encore moyen de se loger dans la lettre initiale. C. C.

L'INSTITUTION DE L'EUCHARISTIE

(LA DERNIÈRE CÈNE).

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON

Notre Seigneur est à table avec ses apôtres à la façon d'un roi qui laisse circuler le public dans une salle à manger durant le repas. Par extraordinaire, nous avons ici des portes et des fenêtres, mais sans que cela modifie beaucoup le système des ombres portées, en quoi Foucquet se montre habituellement très-chiche.

Le bassin de métal posé à droite du spectateur indique probablement que Jésus-Christ a lavé les pieds de ses disciples avant d'instituer l'Eucharistie ; et les bâtonnets qui gisent à terre sont peut-être là pour entretenir le feu que l'on voit flamber dans la cheminée.

Saint Jean, selon le témoignage de l'Évangile, appuie sa tête sur la poitrine (ou plutôt sur l'épaule droite) du Sauveur, et vient de lui demander, sans doute, quel est le traître parmi les douze apôtres (Matth. XXVI, 21-24 ; Joann. XIII, 21-30). Judas se lève comme pour accepter un morceau de pain que lui présente son Maître, soit comme recevant de lui une commission ; et il va sortir afin de s'entendre avec les Pharisiens. Plusieurs de ces derniers semblent être là parmi les spectateurs, pour être plus à même de débaucher l'un des disciples ; aussi l'air préoccupé de quelques-uns annonce assez qu'ils machinent un projet qui leur tient à cœur.

Par la porte, qui demeure ouverte, on aperçoit le temple de Jérusalem sous la forme d'une cathédrale. Si quelqu'un tient à y reconnaître Notre-Dame de Paris, je ne m'y opposerai pas ; mais une petite silhouette réduite aux principaux traits pouvait tout aussi bien désigner dix autres églises.

Malgré le titre donné à cette page par mon interprétation, nous devons avoir encore ici une page primitivement destinée à faire mention de saint Jean l'Évangéliste, beaucoup plus qu'à compléter la vie de Notre-Seigneur. La lettre initiale placée immédiatement au-dessous de la Cène semble être E, où je verrai le commencement de cette antienne (27 décembre, à *Magnificat*) : « *Exiit sermo inter fratres, etc.* » A l'intérieur de cette lettre on aperçoit le saint plongé dans la chaudière d'huile bouillante, et les bourreaux qui attisent le feu. Le reste du mot qui commençait l'antienne doit avoir été masqué par ce petit dragon fantastique qui appartient bien à l'époque, mais qui n'avait rien à faire dans cet endroit.

Ce qui prouve davantage que saint Jean était le sujet véritable de toutes les peintures ici rassemblées, c'est que les trois petits camaïeux situés le long de la base sont empruntés à sa légende. Ce doit être, de gauche à droite (conformément au récit de la *Légende dorée*), premièrement l'idole et le temple même de Diane à Éphèse, renversés par la prière de l'Apôtre; secondement le prêtre de Diane faisant boire du poison à saint Jean (on voit étendu mort celui sur qui l'on en a fait l'épreuve); troisièmement, le même prêtre et le proconsul d'Asie, avec toute leur famille, recevant le baptême. C. C.

SAINTE MADELEINE

AUX PIEDS DE NOTRE-SEIGNEUR

CHEZ LE PHARISIEN

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

DANS une salle à manger toute revêtue de marbres, Notre-Seigneur prend son repas avec ses disciples; et l'hôte se tient debout sans s'asseoir à table, comme un homme qui veut veiller par lui-même à tous les détails du banquet. On reconnaît sans peine parmi les convives saint Pierre, placé à la gauche de Jésus-Christ, et saint Jean, à sa droite. On peut retrouver Judas dans le personnage qui est vis-à-vis de Notre-Seigneur et fait un geste d'indignation. Cela doit répondre à ce que raconte saint Matthieu (XXVI, 8; cf. Marc, XIV, 4). C'est le larron qui trouve fort mal employé le prix du parfum répandu par la Madeleine, et qui aimerait mieux avoir cet argent dans sa bourse.

Du reste, le peintre paraît avoir voulu combiner ici le fait rapporté par saint Matthieu avec un autre récit de saint Luc (VII, 36-50). La pécheresse, prosternée devant la table, baigne d'une liqueur odoriférante les pieds du Divin Maître, et les essuie avec sa chevelure.

Le Pharisien qui a invité Notre-Seigneur prend de son côté un air profondément dédaigneux en montrant la Madeleine du doigt; mais au lieu de renfermer sa pensée en lui-même, comme le dit l'Évangile, il la communique à sa femme (ou à la servante), qui porte un plat. On n'a pas de peine à apercevoir qu'il tient ce langage : « Si c'était bien là un prophète, souffrirait-il les respects de pareille créature? »

Il ne me semble pas que le peintre ait prétendu exprimer la réponse du Sauveur au maître de la maison (Luc, VII, 40-47). On dirait bien

plutôt, à voir son visage et son geste, qu'il s'adresse à Judas et autres mécontents (Joann., XII, 3-8; Matth., XXVI, 7-13, etc.), pour vanter la générosité de la Madeleine et blâmer ceux qui la critiquent. L'attitude de saint Jean l'Évangéliste paraît bien correspondre à ce qu'il dit de ce fait, en rejetant sur Judas presque seul et sur son avarice l'observation faite au détriment de la repentie.

J'ai suivi, pour le placement de cette miniature, l'ordre que pouvait lui assigner la suite des faits dans la vie de Notre-Seigneur. Mais je crois bien que le *Livre d'heures* primitif la plaçait en hors-d'œuvre parmi les dévotions particulières dont la mention était commandée à l'artiste par celui qui faisait exécuter le travail. Dans ce cas, comme nous l'avons dit pour saint Jean-Baptiste, la lettre ornée indique le commencement d'une antienne que suivait l'oraison du saint. Ici je ne me fie pas du tout à ce vase de fleurs qui me paraît masquer l'ancienne écriture; il y avait là, sans doute, le complément du mot *Mulier* ou *Maria*. C'était apparemment l'antienne de *Magnificat* aux premières ou aux secondes vêpres du 22 juillet. La petite scène représentée au bas de la page montre sainte Madeleine qui trouve vide le tombeau de Notre-Seigneur, où elle apportait des parfums; et l'ange l'envoie donner aux disciples l'annonce de la résurrection. Surprise de sa déconvenue, elle n'a pas l'air de se disposer à remplir promptement le message; aussi reparaît elle dans la lettre initiale, ne s'étant pas encore écartée du sépulcre, et prenant Notre-Seigneur pour le jardinier du voisinage (Joann., XX, 1, 2, 11-18, etc.). C. C.

NOTRE-SEIGNEUR TRAHI

AU JARDIN DES OLIVES

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

Le jardin n'est pas précisément garni d'oliviers, mais enfin on y aperçoit cinq ou six arbres d'une venue un peu maigre et formant touffe à la manière d'un pommier qui aurait été surveillé avec quelque soin. Afin de répondre mieux au mot *jardin* qui était adopté par le langage populaire autorisé par les évangélistes (Joann. XVII, 1, 26), le peintre a représenté une haute palissade, conformément à l'ancien proverbe :

« Pour néant plante qui n'enclôt. »

Les soldats et valets envoyés pour saisir le Sauveur viennent de pénétrer dans l'enceinte ; et Judas (bien reconnaissable à la bourse qu'il porte de la main gauche) se met en devoir d'embrasser son Maître pour le mieux désigner à ceux qui doivent le prendre. Aussi l'un deux saisit violemment la robe de Jésus-Christ, un second appuie la main sur son épaule, l'autre empoigne sa chevelure pour ne pas le laisser échapper, un quatrième lève la main gauche armée d'un gantelet pour lui asséner un coup violent. Une femme, qui n'a pas voulu compter sur les pots à feux portés au milieu de la troupe par des fourches de fer, s'est chargée d'éclairer les premiers rangs avec une lanterne, et elle élève son fallot à hauteur des yeux, pour qu'il n'y ait pas d'erreur possible.

Cependant Jésus-Christ guérit l'oreille gauche de Malchus (Luc XXII, 49-51), qui fait bien mine d'avoir été un soldat improvisé (Marc XIV,

47, etc.; — Joann. XVIII, 10, etc.), car il est tombé à quatre pattes comme un homme qui se croit abîmé par ce coup d'estramaçon. En même temps saint Pierre, auteur de l'accident, remet le glaive au fourreau suivant l'ordre de son Maître, et sa contenance un peu démoralisée semble dire qu'il commence à trouver fâcheux de suivre un chef si débonnaire. L'on prévoit quasi sa faiblesse prochaine lorsqu'il se retrouvera chez le grand prêtre, nez à nez avec la femme résolue qui porte ici la lanterne (Matth. XXVI, 69-74.; — Luc XXII, 47-57, etc.); car l'interpellation d'un serviteur du pontife (Joann. XVIII, 26) peut bien avoir été prêtée à la servante, ne fût-ce que pour montrer combien la femme prend part aux chutes de l'homme depuis le paradis terrestre inclusivement.

A gauche du spectateur, on aperçoit un jeune homme fort légèrement vêtu, qui s'échappe en laissant son manteau entre les mains du soldat fort disposé à le retenir (Marc XIV, 51-52); et cinq autres disciples se dérobent dans le bas du tableau avec de grands airs d'effroi. L'un d'eux semble chercher une cachette; aussi l'artiste l'a employé comme soutien de la petite tablette où le texte commençait, et derrière laquelle il paraît vouloir se blottir prudemment. Le premier mot était probablement là : *Deus* (*in adjutorium*), pour les matines du petit office de la Sainte-Croix (ou de la Passion), dont nous avons parlé ailleurs à plus d'une reprise.

L'initiale du texte est restée seule dans l'état primitif, et la scène qu'elle contient peint l'agonie du Fils de Dieu dans son oraison au jardin (Matth. XXVI, 36-46, etc.). Tout cela est précisément l'objet de la strophe qui se lit à matines dans l'office que je viens de citer. On peut consulter à ce sujet les anciens livres d'Heures rédigés vers la même époque, ou tout simplement le *Cœleste palmetum,* qui s'imprime encore de nos jours (Dieu merci !). Mais j'ignore si l'on ne l'a pas modifié depuis trente ans; et je crains que ce ne soit en pis, au cas où quelque nouvel éditeur l'aurait fait remanier.

Le petit filet d'eau qui coule entre le jardin des Oliviers et les cinq fuyards d'en bas a probablement la prétention de rappeler le torrent de Cédron (Joann. XVII, 1), où l'on pense que tomba Notre-Seigneur lorsqu'il était violemment entraîné par la valetaille qui le ramenait à Jérusalem pour le livrer à ses ennemis. C. C.

JÉSUS-CHRIST DEVANT PILATE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Le gouverneur romain, assis sur un fauteuil fort semblable à celui de la Sainte-Vierge dans la *Descente du Saint-Esprit*, fait comparaître devant lui Notre-Seigneur. La salle, dont le plafond repose sur des colonnes corinthiennes, est ornée d'écussons qui portent les quatre lettres S. P. Q. R.; et pour que nul n'en ignore, la frise développe le texte tout entier dans ces mots : Senatus Populusque Romanus.

Des hommes d'armes, harnachés à la façon du XVe siècle, se tiennent à droite et à gauche du gouverneur, tandis que d'autres, au fond de la salle, semblent avoir amené l'accusé et l'escorter pendant le débat. Il en est même un qui élève la main comme pour donner un violent soufflet au Fils de Dieu, quoique l'Évangile ne raconte rien de pareil pour ce qui s'est passé devant Pilate. Il se peut que le peintre ait voulu rappeler là les insultes faites au Sauveur après la flagellation; mais ce qui en est dit dans le Nouveau Testament nous est donné comme ayant eu pour scène la cour ou le vestibule du prétoire (Joann., XIX, 3). Rien ne nous donne à supposer que la gravité romaine ait permis cette brutalité durant l'instruction de la cause, quoique les Évangélistes racontent que le grand prêtre avait été beaucoup moins délicat.

Pendant que l'accusé est entouré de soldats qui le serrent de près, les principaux des Juifs sont à la gauche de Pilate, demandant la condamnation. Celui qui porte la parole est coiffé d'une mitre, et représente sans doute le grand prêtre Caïphe. Derrière lui, un vieillard barbu et coiffé d'une espèce de tiare, est probablement Anne, beau-père de Caïphe. L'un et l'autre, peut-être comme marque d'autorité, tiennent à la main quelque chose comme un bâton de commandement. Du reste, il n'y a que ces deux hommes et Pilate qui aient cet insigne. Derrière le grand prêtre, et avec un air avantageux, on aperçoit une espèce de docteur en théologie, gros et gars, qui paraît suivre des yeux et de l'ouïe la discussion. Son

attitude lui donne l'air d'un conseiller qui suggérera au besoin quelque amendement en homme rompu à la procédure. Ce doit être un docteur de la loi, et nous reverrons ces hommes d'importance dans la marche au Calvaire ou près de la croix.

Sous la salle règne une sorte de cloître, flanqué de portes basses qui doivent donner accès dans des cachots. Aussi l'homme de haute taille qui sort de l'une d'elles est, selon toute apparence, Barabbas, que l'on va élargir. Il semble pourtant que l'on ne s'y fie guère; car un gardien lui a passé des cordes autour de chaque bras et le conduit ainsi à la manière d'un cheval dételé dont on maintient les rênes. Le guichetier marche devant avec ses clefs suspendues à un gourdin qu'il porte sur l'épaule droite ; et l'on dirait qu'il accompagne son homme du coin de l'œil pour savoir s'il est suivi. Le prisonnier a l'air de n'avoir point compté sur sa grâce; car il fait un geste d'étonnement, et sa vigoureuse stature laisse deviner qu'il a pu faire plus d'un mauvais coup. Quoi qu'il en soit, ce petit groupe enfile l'escalier pour monter au premier étage.

Devant les cachots, et sans songer à autre chose qu'à leur besogne, deux charpentiers préparent la croix pour le supplice.

La lettre initiale D représente la flagellation, et commençait, je pense, les mots *Deus in adjutorium*, etc. Ce pouvait être pour prime du petit office de la sainte croix, où la strophe mentionne précisément les fausses accusations portées contre Notre-Seigneur et les soufflets qu'il reçut des soldats dans le palais du Prétoire. Mais peut-être le feuillet manuscrit renfermait-il aussi Tierce, où la flagellation est rappelée. C. C.

JÉSUS-CHRIST PORTANT SA CROIX

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Un défilé presque solennel précède vers le Calvaire Notre-Seigneur courbé sous son fardeau, et l'on voit tout d'abord que l'artiste veut prendre l'instant où Simon le Cyrénéen est forcé par les gardes à se charger de l'instrument du supplice à cause de l'épuisement du condamné (Matth. XXVII, 32. — Marc. XV, 21. — Luc. XXIII, 26). D'accord en ce point avec la plupart des peintures du moyen âge, c'est à coups de bâton que s'exprime la sommation des soldats de police; aussi l'homme mis en réquisition témoigne par son geste qu'il a fort bien compris ce qu'on exige, et qu'il n'est pas besoin de multiplier davantage les sévices pour lui faire accepter ce rôle déjà suffisamment dur sans qu'on l'aggrave.

En tête du convoi chevauche le grand prêtre après les hommes d'armes qui ouvrent la marche; et son compagnon de cavalcade doit être un docteur de la loi. Du reste, ces deux représentants de la Synagogue reparaissent encore chez Pilate et au Calvaire sous le pinceau de notre miniateur.

A la suite des gardes, ou plutôt se mêlant avec eux, chemine Notre-Dame, qu'accompagnent les saintes femmes de Jérusalem. Deux autres, toutefois, agenouillées sur le premier plan, ont prévenu le passage du Sauveur, et l'une d'elles déploie un linge pour essuyer la sueur sanglante qui baigne la face de l'Homme-Dieu. La plus mince connaissance des légendes populaires fera nommer ici la Véronique, d'autant qu'elle reparaît, à ne pas laisser le moindre doute, dans la lettre initiale tracée sous le principal tableau de notre page. On raconte que, pour récompenser la pieuse attention de cette bonne âme, Notre-Seigneur laissa l'empreinte de sa sainte face sur le voile qui en avait bu la sueur. Peu importe à notre petite notice ce qu'il y aurait là de matière à érudition contentieuse. En France, surtout, cela ne soulevait pas la moindre objection du temps de Foucquet; si bien que les lingères de Paris avaient pris sainte Véronique pour patronne, sous le nom de *Sainte Vénice*. Ailleurs, et avec un choix non moins délicat, les lingères avaient leur fête le jour du Saint-Sacrement, à cause des corporaux, purificatoires, nappes d'autel, etc., qui leur passent par les mains, et qui sont bien le plus bel emploi de leur profession.

Sur un plan assez reculé, Judas est pendu à un arbre, et le diable em-

porte la malheureuse âme du suicidé. Par invention assez originale, afin que l'on n'hésitât pas sur le nom du traître dont les entrailles se répandirent vers le sol (Act. I, 18), le peintre suppose qu'il aura laissé à terre son haut-de-chausses avant de se passer la corde au cou. De cette façon l'on voit le ventre ouvert, et les intestins qui pendent en s'échappant. La mort funeste de ce désespéré accompagnait fréquemment la Passion chez nos aïeux, et ce n'était pas seulement pour surcroît de détails historiques. L'office du Vendredi saint doit avoir servi de guide : l'Église y proclame que Judas lui-même eût trouvé grâce s'il eût voulu recourir à la miséricorde de Celui qu'il venait de vendre. Grande leçon donc, que de nous montrer la rédemption, si abondante qu'elle soit (Ps. CXXIX, 7), appliquée selon la bonne volonté du cœur humain!

La ville de Jérusalem se montre à gauche sous la forme d'une cité fortifiée, où les murailles sont protégées par un fleuve qui les baigne. L'époque de Jeanne d'Arc, si voisine de maître Étienne Chevalier, aura-t-elle suggéré l'idée de peindre ici Orléans avec la Loire? Les clochers y abondent, et une espèce de cathédrale domine le tout. Je ne me charge pas d'identifier même les grandes lignes de ce paysage avec un type réel quelconque, où quatre siècles auront introduit bien du changement depuis Charles VII.

Par-dessous tout ce que nous avons décrit, l'un des soldats du gouverneur est occupé à se pourvoir de clous énormes pour le crucifiement. Il considère les deux premiers, comme délibérant s'il doit en accepter la livraison; et, pendant son examen, le troisième s'achève sur l'enclume. Mais à cet endroit, je rencontre une difficulté. C'est, sans contredit, une forgeronne qui exécute le travail; circonstance assez singulière, ce semble, pour qu'il faille lui chercher un motif dans quelque légende présente à l'esprit du peintre. Je ne suis pas suffisamment renseigné sur les variantes les plus admises dans l'histoire du *Juif-errant*, pour dire si l'on en a fait un forgeron de son métier; auquel cas, sa femme aurait dû tenir la forge après le départ du mari pour ses longues pérégrinations. D'autre part, existerait-il quelque vieille invention populaire qui, en mémoire du péché d'Ève, ait prétendu montrer la femme s'associant indirectement aux bourreaux du Fils de Dieu? Lettre close pour moi, je l'avoue humblement; rapportons-nous-en à ce qu'il en est.

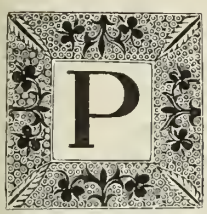
Après la lettre ornée qui représente la sainte face offerte aux hommages par sainte Véronique, on a couvert le texte ancien par un ornement assez conforme aux marges historiées des anciens livres d'heures. Je crois pouvoir affirmer que sans ce plâtrage moderne, nous lirions : « *Deus in (adjutorium)*; » et que là commençait Tierce ou Sexte de l'office consacré à la Passion.

C. C.

(I)

MORT DE JÉSUS-CHRIST SUR LE CALVAIRE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.



Pour avoir voulu donner à ce tableau un air de pompe et de mouvement, comme c'était assez l'usage du XVe siècle, notre peintre me semble l'avoir un peu appauvri en l'encombrant. Le sujet principal ne fixe guère l'attention que grâce à la hauteur démesurée des croix, qui porte les pieds de Notre-Seigneur au-dessus de toutes les têtes; et l'abattement de la Mère de Dieu, qui tombe entre les bras de saint Jean ou des saintes femmes au second plan, attire à peine l'attention du spectateur, trop distrait par tant de personnages assez mal distribués. Aussi n'aurons-nous pas grandes remarques à faire sur cette foule entassée ici en vertu de la mode du temps.

Le Sauveur, selon la coutume établie alors depuis quelque deux cents ans, est crucifié avec trois clous, les deux pieds superposés, et soutenus seulement par une petite pièce de bois taillée en biseau. Ses bras s'étendent presque aussi horizontalement que dans les crucifix du XIIe siècle et du XIIIe. Mais, comme on peut en juger par les gibets des deux larrons, et par la miniature où Jésus-Christ marche au Calvaire, la croix est en forme de T; son sommet n'est formé que par l'appendice supérieur qui porte l'inscription. C'était là comme un système au XVe siècle, si bien que parfois le *titre* (*Jesus Nazarenus*, *Rex Judæorum*) est soutenu par une simple tige de fer fichée sur la pièce verticale de l'arbre du supplice.

Contrairement au programme presque invariable du vieux temps, l'éponge est présentée à Notre-Seigneur du côté droit (et sur le fer d'une lance, quoi que dise l'Évangile); tandis que la situation de l'autre soldat donne lieu de penser qu'il percera le flanc gauche de Jésus-Christ. Telle n'était pas la manière ancienne. Le bon larron, à droite du Sauveur, comme de coutume, se reconnaît aussi à son visage tourné vers Jésus-Christ; et sa face imberbe paraît être censée indiquer un malfaiteur moins endurci que l'autre. Devant la croix du mauvais larron, nous retrouvons, ainsi que chez Pilate et dans l'acheminement vers le lieu de l'exécution, le grand prêtre en compagnie du docteur en théologie (judaïque).

Derrière le groupe de la Sainte Vierge, le seul cheval qui soit masqué de chanfrein métallique porte un personnage dont la main droite paraît tenir le bâton de commandement. Ce sera Pilate si l'on veut; je ne suis ni pour ni contre. Un spectateur difficultueux voudra peut-être repro-

cher à Jean Foucquet d'avoir montré Marie succombant sous ses angoisses. Je sais bien qu'un mot de l'Évangile (Joann. XIX, 25) paraît donner raison à cette sévérité. Cependant de plus illustres artistes que le nôtre, Fra Angelico, Raphael, etc., ne se sont pas crus plus astreints au rigorisme d'une interprétation si exclusive. Ils ont pensé que la générosité de cette mère incomparable, constatée dans l'office ecclésiastique par le *Stabat Mater*, n'obligeait point à croire que pas un seul instant son corps n'eût fléchi sous le poids de pareilles douleurs. Aussi la montrent-ils, soit pâmée, soit assise à terre pour ne pas se fier à ses membres tremblants d'émotion navrante. Sachons-leur-en gré; ils peuvent absolument avoir rapetissé le grand cœur de la Mère de Dieu, élevé par-dessus la condition même des saints à raison des dons exceptionnels qui lui furent départis dès avant sa naissance; mais qui de nous compatirait à ses tortures s'il nous était loisible de rêver que sa résignation virile eût exclu la souffrance des entrailles maternelles intéressées à un tel fils? Ne lui avait il pas été prophétisé (Luc. II, 35) que son âme serait percée d'un glaive! Pourquoi donc permettre de soupçonner qu'elle fut quasi impassible? Il faut à l'œil de quoi pénétrer, si peu que ce soit, dans cet abîme insondable d'afflictions.

Près des pieds de Notre-Dame se voit une tête de mort. Il n'y faut pas seulement chercher une allusion à ce mot de *Calvaire* (Golgotha) qui signifie *crâne*, et qui pourrait indiquer un lieu d'exécutions capitales; plusieurs Pères de l'Église pensent qu'Adam avait été enseveli sur la montagne où mourut le Fils de Dieu. Aussi les peintures et sculptures d'autrefois montrent-elles volontiers le premier homme soulevant la pierre de sa tombe, pour recevoir, au nom de tous ses descendants, le sang du Rédempteur. C'est ce que l'on exprime vaguement encore sur beaucoup de crucifix, en sculptant aux pieds de Notre-Seigneur une tête et deux os de mort. Mais, en plaçant ce crâne près de la Très-Sainte Vierge qui s'évanouit, je pense que l'on aura voulu nous la montrer comme enfantant l'humanité régénérée. Le moyen âge (à Saint-Pierre de Genève, par exemple) aimait à dire qu'Ève avait introduit la mort dans le monde par le péché, et que Marie (en nous donnant le Médiateur) avait ramené sur notre terre la vie véritable (*Auctrix peccati Eva, Auctrix vitæ Maria*).

Sur le premier plan, quatre soldats oublient tout ce qui se passe autour d'eux, pour ne songer qu'à tirer au sort la robe sans couture de Jésus-Christ. Là, comme généralement au moyen âge, c'est avec trois dés que l'on se dispute l'enjeu. On me permettra de laisser ce point d'archéologie à éclaircir par ceux qui sont plus habiles que moi en fait de jeux anciens et modernes, car j'entends fort peu ce genre d'érudition, aveu qui sûrement ne déparera pas un livre de piété.

C. C.

JESUS-CHRIST MORT

SUR LA CROIX

OU RETOUR DE L'ESCORTE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT.

Je ne m'oppose pas absolument à ce que cette peinture, communiquée par M. Ambroise Didot, soit acceptée comme œuvre de Jean Foucquet. Cependant j'aurais quelques objections à proposer contre cette attribution. Il me semble que Foucquet est un peu moins indécis dans son architecture, et ne traite pas les bases ou les chapiteaux de ses colonnes avec la fantaisie vague et maladroite ou insignifiante que nous trouvons dans le cadre; puis, il ne me paraît pas avoir coutume de reléguer ainsi le principal sujet dans un arrière-plan où l'on est tenté de ne chercher que des accessoires. Admettons néanmoins, si l'on veut, qu'il se serait proposé ici quelque portrait de grand seigneur (celui du cavalier qui se voit de face, monté sur un cheval gris, derrière le porte-enseigne); encore ai-je surtout peine à croire qu'un même peintre nous ait donné ailleurs (*Mort de Jésus-Christ*) le Fils de Dieu percé du côté gauche, et qu'ici ce soit du côté droit. Jusque vers le XIVe siècle, ce dernier parti était le seul toléré; mais je ne m'imagine pas qu'au XVe siècle un artiste se permît d'employer indistinctement l'un ou l'autre comme chose indifférente. On devait avoir son parti pris, si je ne me trompe, et ne pas varier du jour au lendemain sur de grands *motifs* qui avaient passionné des époques aussi distinctes que le Moyen âge et la Renaissance.

Quoi qu'il en soit, le moment choisi par cette miniature est celui où

l'on brise les jambes des larrons pour hâter leur mort, afin de descendre les cadavres avant la Pâque. (Joann. XIX, 31-37.) Quant à Notre-Seigneur, qui avait déjà rendu l'âme, on va lui percer la poitrine pour s'assurer qu'il ne lui restera pas espoir de vie.

La sainte Vierge est accroupie tout près de là, en avant de deux saintes femmes et de saint Jean l'Évangéliste, qui paraissent veiller sur elle.

A droite du spectateur, trois soldats assis ou agenouillés à terre semblent se prendre de querelle. Il s'agit apparemment pour eux de partager les dépouilles des suppliciés. Une croix, près d'eux, paraît brisée ; la partie inférieure du tronc demeure fichée en terre, et le reste gît sur le sol. Du côté opposé, une cinquième croix penche, comme si elle menaçait de tomber du haut de la montagne. C'est peut-être une façon de rappeler que le Golgotha était le lieu habituel des exécutions; et l'on sait qu'au Moyen âge les gibets demeuraient dressés pour la terreur des passants. Les squelettes y craquaient au vent et tombaient pièce par pièce, selon qu'il plaisait à Dieu.

L'artiste, pour se conformer aux paroles de saint Jean rappelées plus haut, aura supposé que la veille de la Pâque on ne laissait rien subsister à Jérusalem qui pût troubler les joies d'une solennité si auguste; mais Foucquet n'était pas si près regardant lorsque, faisant comparaître Jésus-Christ devant Pilate, il nous groupe prêtres et docteurs dans une salle du Prétoire. L'Évangéliste (Joann. XVIII, 28, 29), au contraire, montre bien plus vivement ces étranges scrupuleux *qui engloutissent un chameau et passent leur breuvage au crible pour ne pas avaler un moucheron* (Matth. XXIII, 24). Quand ils amènent leur victime à celui qui peut seul l'immoler (Joann. XVIII, 31), ils entendent bien la faire mettre à mort; mais la grande fête nationale va commencer dans quelques heures, et ils ne pourraient y prendre part s'ils s'étaient permis de pénétrer chez un infidèle, ou dans le palais qui retentissait de condamnations à mort. Aussi le gouverneur romain, qui connaît ces curieuses délicatesses de conscience et ne veut pas froisser le singulier peuple qu'il administre, va écouter les accusations sur une galerie extérieure (Joann. *ibid.;* et XIX, 4, 13).

Le défilé des gens de guerre qui reviennent à Jérusalem, et qui rejette la mort du Sauveur dans des proportions si minces, peut avoir eu pour but une fantaisie de celui qui payait la miniature ou une déférence du peintre pour la vanité de quelque mécène. Cela, sans en valoir mieux dans un sujet si grave, n'est que trop excusé (ou couvert du moins) par mainte composition postérieure des maîtres italiens les plus renommés. Paul Véronèse, par exemple, en fera bien d'autres au XVIe siècle. C. C.

(C-C)

LE CORPS
DU SAUVEUR
DESCENDU DE LA CROIX

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY

Nous retrouvons ici les croix élancées, et en forme de T, que Foucquet traçait déjà dans le crucifiement. Celle de Notre-Seigneur conserve encore l'inscription, sur laquelle s'appuie celui qui soutient le corps de Jésus-Christ au moyen d'un drap passé sous les deux épaules du cadavre.

La partie supérieure du tableau se trouve un peu dégarnie par suite de l'énorme élévation donnée aux trois gibets; et Foucquet n'était pas un Rubens pour grouper en pyramide haletante les corps musculeux de quatre ou cinq robustes personnages s'employant à ce pieux office comme des matelots appelés à une manœuvre de force. Mais la simplicité même de sa composition n'arrête que mieux le regard sur l'objet principal. Aussi, quoi qu'il en soit de certaines naïvetés (car on n'ose pas dire maladresses), tout a ici un air respectueux dont il faut tenir grand compte à notre peintre. Le geste de la Sainte Vierge agenouillée sur le premier plan, et qui étend les bras avec une attitude déchirante vers son fils; l'empressement des deux hommes qui se préparent à saisir les pieds du Sauveur, nous montrent bien une réunion de fidèles qui prétendent faire amende honorable pour ce cri terrible de la populace aveugle (Matth. XXVII, 25) : « Que son sang retombe sur nous et sur notre postérité! »

Sauf saint Jean, qui me paraît soutenir l'échelle antérieure, le groupe placé à la droite de la croix se compose presque uniquement de femmes; et, du côté opposé, on voit généralement des vieillards, qui ne se

seront pas laissé entraîner aux passions de la multitude devant le tribunal de Pilate. L'artiste doit y avoir introduit Gamaliel le grand docteur de la Synagogue, qui fut le maître de saint Paul, et n'est pas seulement loué par les apocryphes, mais honoré par l'Église (*Breviaire* et *Martyrologe*, 3 août) et cité dans les Actes des Apôtres (v, 34-39) comme un des premiers disciples de l'Évangile. Je crois que Foucquet a voulu le représenter par ce personnage au turban pointu, qui a des épaulières en masques dorés, et qui se tient debout, les mains jointes, à gauche de la croix. Nicodème (Joann. III, I, etc. — *Ibid.* XIX, 39) me semble être ce gros bonhomme vêtu de blanc qui porte un vase cylindrique doré, probablement pour indiquer les parfums (Joann. XIX, 39) préparés par lui dans l'intention d'ensevelir Notre-Seigneur. Car l'Évangéliste dit qu'il y en avait cent livres. Ce qu'il peut manquer à un poids si considérable dans le cylindre porté par notre gros bourgeois de Jérusalem est sans doute suppléé par un des suivants qui tient aussi un autre vase derrière le notable.

Sur le sol, on retrouve le crâne d'Adam, dont nous avons parlé ailleurs; et près de là sont épars les clous, avec les tenailles et le marteau qui ont servi à les arracher de la croix.

Le paysage se compose de châteaux qui couronnent des collines, de maisons qui indiquent Jérusalem à quelque distance, et d'une construction assez fantastique où l'on aura prétendu peindre le temple. Des coupoles et des tours y sont surmontées de globes métalliques dont un architecte rendrait difficilement raison; mais cela ressemble quelque peu aux énormes poires en ferblanc que les Bénédictins d'Allemagne ont arborées sur un bon nombre de leurs abbayes.

Pour ne pas laisser entièrement vide l'espace énorme où le ciel n'est découpé que par la hauteur démesurée des trois croix, l'artiste a tracé plusieurs petites zones de nuées; et l'une d'elles, sous les bras de la croix du bon larron (à droite de Notre-Seigneur), veut probablement indiquer que par là un élu a pénétré dans le paradis (Luc. XXIII, 39-43).

Étienne Chevalier n'a pas manqué de faire répéter son chiffre dans la lettre initiale du texte inscrit sous cette page. Quoiqu'il y ait là le *Deus in adjutorium*, tandis que le petit office de la Sainte-Croix commence ordinairement d'une autre façon dans les livres modernes (*Per signum crucis libera nos Deus noster*), je soupçonne que ce pouvait bien être le commencement des vêpres du même office, où le *Cœleste palmetum* place précisément la *Descente de croix* (« De cruce deponitur hora vespertina »). Or ces heures, répétées dans les livres de prières du XVIe siècle et du XVIIe, me paraissent empruntées aux manuscrits du XVe.

C. C.

(V)

JÉSUS-CHRIST MORT

SUR LES GENOUX DE SA MERE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Mon admiration pour Jean Foucquet ne va pas jusqu'à le panégyriser outre mesure, principalement lorsque je ne le trouve point à mon goût. J'avoue, par exemple, que plus d'un trait ici me semble prêter à la critique. Le geste de la Mère de Dieu n'est pas sans vérité, mais le corps de Notre-Seigneur manque de la délicatesse que notre artiste montre en beaucoup d'autres endroits. Je lui trouve une grandeur presque démesurée, comparativement aux autres figures; et le gonflement de la poitrine, du côté gauche, est exagéré au point de démentir beaucoup trop l'équilibre normal (la symétrie naturelle) des formes humaines. Les peintres de ce temps n'avaient probablement pas l'habitude de copier beaucoup le nu; et quand il fallait aborder les difficultés de cette étude, ils s'en rapportaient à une mémoire mal meublée, ou au premier modèle qui leur tombait sous la main.

Il y a cependant une vérité touchante dans plusieurs détails. L'homme qui soutient la tête du Sauveur avec ses deux mains paraît bien occupé du ministère douloureux qu'il remplit; sainte Madeleine, agenouillée avec une affliction respectueuse, a les yeux gonflés de larmes, et n'ose pas offrir ses services dans un moment si cruel, où Marie doit être laissée à sa douleur incomparable. Saint Jean lui-même, assis au pied de la croix, se borne à tourner de côté ses regards vers Notre Dame pour voir s'il ne doit pas lui venir en aide. La sainte femme que l'on aperçoit de face baisse les yeux d'un air de méditation en joignant pieusement les mains. Une délicatesse discrète lui fait comprendre qu'elle ne doit pas avoir l'air d'observer ce qui se passe; mais elle se tient là pour être appelée au besoin. Une autre n'est vue que de profil, entre la Madeleine et saint Jean; elle ne songe guère qu'au passé, tournant la tête et priant vers la croix, absorbée qu'elle est dans le souvenir du spectacle que la mort du Fils de Dieu a gravé en sa mémoire.

Joseph d'Arimathie ou Nicodème (à droite du spectateur) serre des deux mains sa ceinture avec une attitude d'abattement qui fait bien comprendre pourquoi un compagnon lui passe la main sous le bras gauche comme pour le soutenir si la défaillance le surprend, quoique le vieillard puisse absolument s'appuyer au besoin sur l'échelle dressée derrière lui. En même temps un second auxiliaire s'approche, ayant l'air de lui proposer l'usage du cordial qu'il porte dans sa fiole de verre.

Les deux autres personnages n'ont rien de très-particulier; ils se retrouveront d'ailleurs à l'*ensevelissement de Jésus-Christ*, tout comme nous avons déjà vu (au *crucifiement de Notre-Seigneur*) la tête de mort qui paraît ici entre les pieds du Sauveur et ceux de Notre Dame.

Le paysage, avec les *fabriques* qui l'ornent, n'a pas été assujetti aux règles strictes de la perspective telle que l'entendent les modernes; et si quelqu'un veut y reconnaître la cathédrale de Paris, le Palais-de Justice, le Châtelet, ou toute autre construction historique, je ne lui ferai pas d'opposition. Je prends néanmoins la liberté de faire observer que bien des cathédrales, tourelles, donjons, etc., avaient force points de ressemblance. L'identification qu'on en voudrait faire aujourd'hui court donc risque d'être un peu hasardée par le patriotisme trop facilement partial de celui qui la proposerait.

Dans le soubassement de ce petit tableau une muraille semble environner la cavité où s'élève le saint Sépulcre. La pierre supérieure du tombeau porte, en trois piles étalées, les trente deniers payés au traître Judas pour acheter sa perfidie. La sainte tunique, avec les trois dés qui ont servi aux soldats pour se l'adjuger, est jetée sur le tombeau entr'ouvert; et d'autres mémoriaux des souffrances endurées par le Divin Maître sont portés comme des trophées glorieux par deux anges. Ceux-ci servent en même temps de supports à une sorte d'inscription qui commençait le texte voisin de la miniature.

Conformément à la pratique habituelle de celui qui a détaché les feuillets historiés du *Livre d'heures* primitif, le premier mot se trouve tronqué et réduit à la seule lettre initiale; laquelle trouve encore moyen de rappeler surabondamment maistre Étienne Chevalier. Mais comme c'est évidemment une S, je crois y reconnaître l'antienne (*Salvator mundi*, etc.) de *Complies* dans le petit office de la sainte Croix : « Sauveur du monde, sauvez-nous, vous qui nous avez rachetés par votre croix et votre sang, etc. »

C. C.

Cette miniature, comme quelques-uns des originaux, a beaucoup souffert, notamment dans le manteau rouge de la Madeleine, qui a été frotté et dont les plis sont effacés.

L. C.

NOTRE-SEIGNEUR

MIS AU TOMBEAU

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Dans un préau bordé d'une treille, le corps de Notre-Seigneur est couché sur le tombeau, pour y être arrosé de parfums.

Maître Estienne Chevalier s'agenouille aux pieds du Sauveur (voir son portrait plus accentué dans le concert donné par les anges à la mère de Dieu), et il s'est mis en deuil pour lui rendre ce devoir. Mais, afin que nul n'en prétende cause d'ignorance, deux soldats revêtus d'armures dorées sont assis sur le premier plan sous la scène principale, et tiennent chacun un écusson portant deux fois le chiffre du propriétaire, avec son nom de baptême en toutes lettres et son nom de famille abrégé.

Dans les préparatifs de l'ensevelissement, on peut remarquer une délicatesse que l'Évangile indique, mais sans y insister, et que plusieurs peintres n'ont pas aussi bien comprise que Foucquet. C'est que les hommes seuls s'emploient à cet office, disposant les membres du Sauveur et répandant des aromates sur sa chair. La Madeleine, agenouillée derrière le sépulcre, saisit bien la main de Notre-Seigneur pour la baiser; mais elle ne se met aucunement en devoir d'entrer pour rien dans les pieux offices dont les vieillards se chargent. La très-sainte Vierge elle-même, reconnaissable à ses vêtements tout bleus (sauf le voile et la guimpe), se tient à quelque distance, comme reconnaissant la convenance de ces derniers devoirs accomplis ainsi pour celui qui a voulu être le fils d'une

vierge. La robe du personnage qui soutient la tête de Jésus-Christ est ornée à différents endroits par ces lettres quasi arabes que l'on traçait volontiers alors, quand il s'agissait de faire croire qu'un tissu venait de l'Orient; mais qui le plus souvent ne signifient pas autre chose, quoiqu'on puisse çà et là y découvrir certains secrets confiés à la peinture. Toutefois prenons garde aux interventions obreptices, ou subreptices, des modernes.

Sous la treille qui se voit vers la gauche du spectateur, deux hommes se tiennent à quelque distance. Leur costume annonce des gens d'un rang inférieur, et celui qu'on voit le mieux croise les bras sur la poitrine avec un air d'abattement et de regret qui est plein de vérité. Tout autour se laissent voir des édifices qui annoncent le voisinage de Jérusalem; et l'on distingue surtout ces tours et ce dôme, couronnés d'un globe métallique, où nous avons cru reconnaître le Temple dans la Descente de croix.

Pour rappeler peut-être que, selon l'Évangile, le Sauveur fut inhumé dans un jardin, et que son tombeau était creusé dans la pierre (Joan. XIX, 41; Matth. XXVII, 60), l'artiste a représenté son préau en contrebas du sol environnant, et entouré de verdure; façon quelconque de tout accommoder.

Sur le devant du sarcophage, un C commençait le mot *Converte* (sans doute), comme indication des complies (*Converte nos Deus*, etc.). Mais là, ainsi qu'ailleurs, on a couvert récemment ce qui suivait la lettre initiale. Dans celle-ci, ç'a été une pensée pieuse et fine de retracer Notre-Seigneur ressuscitant, afin de ne pas laisser oublier que Jésus-Christ a voulu passer par la mort, mais qu'il la vaincra bientôt pour que le trépas du chrétien soit toujours plein d'espérance.

Je n'ai pas besoin de faire observer comme quoi le peintre a pris soin de marquer les paupières des saintes femmes gonflées par les larmes. Quant aux deux soldats qui sont assis sur le devant, ils rappellent sans doute la garde placée près du saint sépulcre par les princes des prêtres et les pharisiens (Math. XXVII, 62-66) pour s'assurer contre toute supercherie qui voudrait faire croire à une résurrection; et l'on sait que ce fut précisément la honte de la synagogue (Matth. XXVIII, 11-15), réduite à payer ses propres officiers pour leur faire dire qu'ils s'étaient endormis, et que pendant ce temps-là on avait dérobé le corps. Sur quoi saint Augustin dit fort à propos : « Vous nous citez des témoins qui dormaient! Vous rêviez donc vous-mêmes en comptant vous tirer d'affaire par cette belle invention. »

C. C.

L'ASCENSION

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY.

Notre-Seigneur s'élève dans les airs entouré d'une auréole dont la forme singulière donne à croire qu'on a voulu y représenter le ciel prêt à se refermer sur l'Homme-Dieu. Elle semble une espèce de porte qui s'ouvre à peine sur le contour du corps de Jésus-Christ, et qui va le dérober bientôt aux regards. Une douzaine de petits anges, vêtus en enfants de chœur, lui font cortége ; tandis que deux autres, détachés du groupe principal, parlent aux apôtres avec un geste d'avertissement. Notre peintre se proposait évidemment le récit des *Actes* (I, 9-11) : Les esprits célestes annoncent aux disciples que leur maître va se séparer d'eux, pour ne plus revenir qu'au jour du jugement. Les spectateurs terrestres sont en grand nombre, conformément au langage de saint Paul (I, Cor. xv, 6), que l'on a coutume d'appliquer à cette circonstance : « Il a été vu par plus de cinq cents frères réunis. » Sur le nombre total, on ne reconnaît bien clairement que la très sainte Vierge, à droite de Notre-Seigneur ; et à gauche, saint Pierre, caractérisé par sa tonsure et par sa barbe courte, mais blanche et touffue. Derrière la Mère de Dieu on peut absolument croire que Foucquet a placé saint Jean, donné pour gardien à Notre-Dame sur le Calvaire ; et derrière saint Jean, la Madeleine.

Un petit nuage blanc sous les pieds du Fils de Dieu pourrait bien faire allusion à ces paroles du Nouveau Testament (Act. I, 9) : « Une nuée le déroba à leurs yeux. »

Sur une petite éminence, au centre de l'assemblée des disciples, s'aperçoivent les traces des deux pieds de Notre-Seigneur empreintes dans le roc d'où il est parti pour aller s'asseoir à la droite de son père. Jusque vers la fin du seizième siècle, les pèlerins de terre sainte qui ont écrit leurs notes de voyage parlent de ces vestiges, demeurés passablement rereconnaissables. Mais depuis lors, il ne s'en retrouve plus qu'un, et l'on prétend que l'autre a été dérobé par les Turcs, qui le montreraient dans une de leurs mosquées comme une relique de Mahomet. Apparemment que l'islamisme ne trouvait pas bien satisfaisante la selle (en pierre) qu'ils montraient jusqu'alors et qu'ils montrent encore aujourd'hui comme ayant fait partie du harnachement de la cavale du prophète.

Dans la ligne de texte qui se lit au-dessous de la miniature, maître Estienne Chevalier ne semble indiqué par aucun signe quelconque; chose assez rare néanmoins dans les petits tableaux que nous avons à expliquer. Quoi qu'il en soit, la manière de Jean Foucquet n'est guère douteuse dans cette composition, et l'on trouve un raccordement avec d'autres sujets dans le commencement de l'Évangile adopté par l'Église pour la fête de l'Ascension (Marc XVI, 14 : *Recumbentibus undecim discipulis, apparuit illis*, etc.). Comme nous l'avons dit ailleurs, il semble que le livre d'Heures *illustré* par le peintre de Charles VII et de Louis XI renfermait les évangiles des principales fêtes de l'année. C. C.

(F-F)

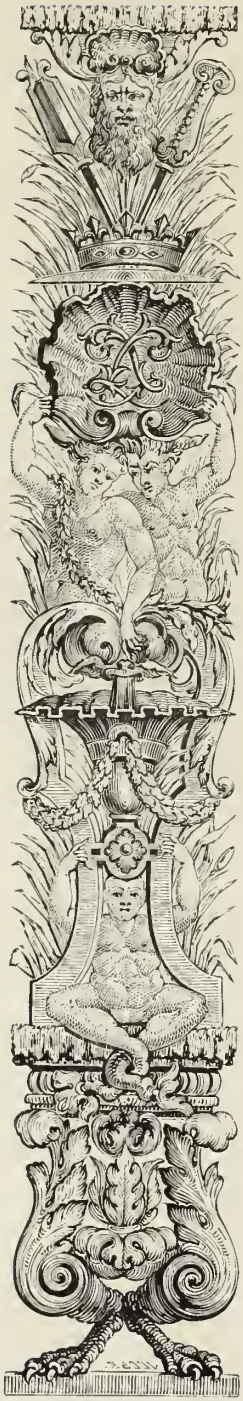
LA PENTECOTE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY.

DANS une grande salle terminée en abside, le peintre a placé uniquement les Apôtres et la sainte Vierge. Il voulait sans doute donner quelque chose de plus recueilli à ce cénacle qui fut le berceau de l'Église et où l'on attendit la descente du Saint-Esprit durant dix jours après l'ascension de Notre-Seigneur. Mais, par cette recherche d'isolement, il s'écarte un peu de ce que raconte le Nouveau-Testament (Act. I, 12-26); car les Actes des Apôtres (*ibid.* 15) permettent de supposer que bien des disciples se trouvaient là réunis au collége apostolique, et que plusieurs saintes femmes partageaient leur retraite (*ibid.* 14). En tout cas, il fallait certainement porter le nombre des Apôtres jusqu'à douze, puisque déjà saint Matthias avait été choisi pour remplacer Judas (*ibid.* 15-26).

Foucquet s'en est tenu au nombre primitif, tel qu'il persistait depuis la Passion jusqu'à ce que le Sauveur montât au ciel, et avouons que ce petit nombre de personnes dans une salle grande et haute ne laisse pas d'ajouter à la solennité calme du tableau.

Au fond, la mère de Dieu préside l'assemblée, ayant saint Pierre à sa droite. Elle est assise sous l'abside, et sa chaise, ornée de glands, rappelle les siéges pliants dont faisait usage l'antiquité romaine, mais qui prirent diverses formes au Moyen âge. On peut consulter sur ce sujet un mémoire



curieux de M. Ch. Lenormant, à l'occasion du fauteuil de Dagobert, dans les *Mélanges d'archéologie...*, t. I, p. 157-190 et 239-244.

Le geste de la mère de Dieu et de plusieurs apôtres annonce la prière qui faisait depuis plusieurs jours l'occupation des habitants du cénacle (Act. I, 14). D'autres assistants, par le mouvement de leurs mains, et tous par leurs regards portés en haut, annoncent que leur attente est enfin comblée, selon la promesse de Jésus-Christ (Luc. XXIV, 49, 50; Act. I, 7, 8).

Au sommet de la composition, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, envoie les langues de feu sur la tête de chacun des Apôtres (Act. II, 1, 4); mais Notre-Dame en reçoit une portion toute particulière et surabondante.

Quant à la disposition générale de la scène, il peut être utile de faire remarquer que l'artiste y a réuni le goût de la Renaissance à un reste de souvenir du Moyen âge. Le sol est historié en marqueterie de marbre déjà bien plus monotone que les carrelages du XIIe et du XIIIe siècle, mais où la richesse du dessin est rachetée par celle de la matière. Les pilastres et les colonnes sont de l'ordre corinthien, et les murailles semblent revêtues de marbre, tandis que la voûte est de bois et formée en anse de panier. C'est que nos artistes n'abandonnaient pas volontiers les formes de l'art français.

Le chiffre d'Estienne Chevalier trouve encore moyen de se loger dans la lettre initiale du texte (*Deus in adjutorium*, etc.). C'était une sorte de parti pris qui ferait croire que cet homme entendu avait pressenti le sort réservé à son livre par nos révolutions du XVIII siècle; et prétendait bien être inscrit sur les feuilles dispersées, pour maintenir son droit primitif devant la postérité la plus lointaine, malgré le déchirement du beau livre qu'il avait commandé.

Ce commencement d'une *heure canoniale* dans le texte conservé sous la miniature peut convenir à l'office de la sainte Vierge, qui demeure en usage dans l'Église, et c'est la destination pour laquelle je pencherais avant tout. Cependant je ne voudrais pas répondre que cela n'ait point fait partie d'un petit office des Apôtres ou du Saint-Esprit, tel que ceux qui s'imprimaient encore fréquemment au XVIIe siècle, par exemple dans le *Cœleste palmetum* de Flandre ou l'*Officium Rakoczianum* des Hongrois, etc.; et que je tiens pour empruntés habituellement aux *livres d'Heures* du Moyen âge.

C. C.

MISSION DES APOTRES

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY.

La composition générale de cette scène a quelque chose d'artificiel qui peut embarrasser tout d'abord. Les Apôtres n'y sont encore qu'au nombre de onze, comme dans le tableau de la Pentecôte. Cela peut tenir à ce que la vocation de saint Paul n'a guère eu lieu avant dix années d'existence de l'Église à Jérusalem, et à ce que ce grand saint occupe un des premiers rangs dans le collége apostolique. Partant, le nombre des douze est censé complété par lui, et le Moyen âge avait pris l'habitude de ne considérer saint Matthias (Act., I, 15-26) que comme un suppléant, attendu qu'il semble surnuméraire, malgré son élection antérieure à la descente du Saint-Esprit.

En somme, nous avons là onze apôtres, parmi lesquels saint Pierre (à gauche du spectateur) est le seul bien reconnaissable à sa tonsure monastique comme à sa barbe blanche, courte et touffue. Tous sont debout autour d'une fontaine gothique d'où jaillissent des filets d'eau qui tombent sur la tête de catéchumènes agenouillés devant chacun des grands envoyés; et, vers le sommet de la page, un feu céleste darde ses rayons sur les ministres du sacrement.

Comme on ne voit nulle part dans le Nouveau-Testament pareille administration du baptême donné en commun par le collége apostolique, je crois qu'il faut voir ici une intention de doctrine et non d'histoire précise. Je me trompe fort, ou l'artiste a voulu nous donner dans ce tableau l'idée d'une fête jadis célébrée dans beaucoup d'églises (généralement le 15 juillet, quelquefois le 16 ou le 14) sous le nom de *Séparation des apôtres*. La plupart du temps, les peintres montrent ces porteurs de la *bonne nouvelle* se dispersant vers les diverses contrées de la terre; et chacun d'eux part, en manière de pèlerin, avec le bourdon du voyageur. Jean Foucquet évite ce qui était devenu de son temps une banalité. Il remonte jus-

qu'au précepte qu'avaient reçu les apôtres, et constate le pouvoir joint à ce commandement. Jésus-Christ avait dit (Matth. XXVIII, 18-20) : « Allez, enseignez toutes les nations, baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit... Pour moi, je suis avec vous tous les jours, jusqu'à la consommation du monde. »

Cette unité du ministère ecclésiastique, malgré les distances dans le temps et dans l'espace, nous est montrée par l'assemblée des fondateurs qui emploient l'eau d'une même source ; et l'assistance d'en haut, garantie à leur œuvre jusqu'à la fin du monde, est exprimée par le foyer céleste qui répand ses ardeurs sur tous.

La réunion a lieu dans une espèce de parvis à ciel ouvert, où le parquet répète maintes fois l'opiniâtre timbre du propriétaire. Mais, comme si cela ne suffisait pas encore, l'écusson de ce terrible homme reparaît deux fois sur la frise entre les mains de deux petits génies que j'aime à ne pas considérer comme des anges. La Renaissance prit assez tôt l'habitude de mettre en réquisition les esprits célestes pour des ministères où leur rôle ne semble pas assez digne. Ces enfants ailés, qu'avait prodigués l'art romain de l'époque impériale dans des miévreries plus ou moins gracieuses, n'envahirent la France que peu à peu et après l'exemple de l'Italie, où l'on ne sut bientôt plus si les *putti* étaient génies classiques, fantaisie d'ornemaniste, anges du ciel, idéalisation vague renouvelée de la décadence antique, etc., etc.

Le *Deus in adjutorium*... peut avoir commencé quelque *heure* d'un petit office des Apôtres ou du Saint-Esprit, à la manière de ceux qui se lisent dans bien des anciens livres de piété, en l'honneur de la sainte Trinité, du saint nom de Jésus, du Saint-Sacrement, de la sainte Croix, de l'Immaculée Conception, des Sept Douleurs de Marie, de l'Ange gardien, etc. Tel est, par exemple, celui de l'Esprit-Saint dans le *Cœleste palmetum*, où l'hymne de Sexte conviendrait parfaitement à notre miniature. Comme le tableau de la Pentecôte pourrait bien avoir appartenu au même office, donnons-en deux strophes ; elles n'auront guère besoin d'être traduites pour ceux qui ne connaissent pas la langue latine, car elles ne font qu'abréger les deux explications déjà données par nous. Il n'y aurait donc quelque valeur nouvelle que dans le rhythme, qu'une version reproduirait difficilement.

AD TERTIAM :

Suum sanctum spiritum Deus delegavit;
In Pentecostes die suos confortavit ;
Et de linguis igneis ipsos inflammavit.
Orphanos relinquere eos denegavit.

AD SEXTAM :

Septiformem gratiam tunc acceptaverunt.
Quare idiomata cuncta cognoverunt ;
Ad diversa climata mundi recesserunt,
Et fidem catholicam tunc prædicaverunt.

C. C.

(E)

LE JUGEMENT DERNIER

(Ou peut-être la TOUSSAINT, si ce n'est l'un et l'autre combinés).

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Les deux tiers supérieurs de la miniature pourraient absolument convenir au Jugement général, si ce n'était que l'Esprit saint et l'espèce de falot qui le surmonte n'ont rien à faire en pareil sujet. Mais Notre Seigneur sur un trône et montrant ses plaies, la Très-Sainte-Vierge et saint Jean-Baptiste agenouillés près de lui, les anges groupés derrière le fils de Dieu pour attendre sa décision; tout cela se retrouve sous le pinceau ou le ciseau des artistes qui ont voulu exprimer le Jugement dernier à diverses époques du moyen âge. Tympans de portails, vitraux de cathédrales, tableaux sur mur, sur bois ou sur vélin, s'accordent à peu près en ceci, quand ils ont pour sujet le grand jour qui termine le temps et décide de l'éternité.

Les apôtres y prennent place aussi, à droite et à gauche, sur deux bancs à dossiers, conformément à la promesse de Jésus-Christ (Matt. XIX, 28): « Vous siégerez sur douze trônes pour juger les douze tribus. » La moindre attention fera distinguer en tête de ces assesseurs, à droite du Sauveur, saint Pierre, et à gauche saint Paul.

Plus bas, mais toujours portés sur les nuages, les martyrs (à droite du Juge) fléchissent un genou; et, vis-à-vis d'eux, s'agenouillent les confesseurs avec les vierges. Cette différence d'attitude indique sûrement les divers degrés d'élévation dans la cour céleste, suivant l'ordre habituel qu'observe l'Église quand elle énumère les groupes des saints (apôtres, martyrs, confesseurs, vierges).

Mais déjà ici nous sortons de ce qui est usité dans les représentations du Jugement général. Aussi n'ai-je pas voulu affirmer que ce fût le sujet bien précis de cette page, où l'auteur doit avoir prétendu combiner deux intentions.

Que dirons nous donc en arrivant au sol, où nombre de personnages sans nimbe s'unissent à la cour céleste par leurs regards et leur pieuse contenance? Nous n'avons plus là cette foule troublée, éperdue, qui lève la pierre du tombeau à l'appel des trompettes embouchées par les anges aux quatre coins de l'univers; ni divisée en deux troupes qui vont

prendre leur place irrévocablement à droite ou à gauche, sous la conduite des bons anges ou des esprits mauvais. Il y a trop d'espérance et d'amour dans ces habitants de la terre pour qu'on y reconnaisse le moment qui *doit à peine laisser le juste sans quelque effroi.* (*Quum vix justus sit securus!*)

Pour moi, en songeant combien Foucquet nous laisse apercevoir déjà les qualités générales de l'école française, le bon sens par-dessus tout, je me persuade qu'il se proposait de peindre quelque chose comme la Toussaint. Ceux qui sont admis dans la cour du grand Roi, sans avoir jeté cet éclat d'héroïsme que Dieu honore par les miracles (et que l'Église reconnaît par la canonisation), sont probablement classés ici par l'absence du nimbe, et leur place au-dessous des saints dont la gloire a retenti dans l'univers. Il me semble que maître Étienne Chevalier a été introduit parmi ces bienheureux modestes; car je crois le reconnaître avec sa robe rouge, sous son patron saint Étienne. Peut-être même sa femme est elle placée à l'autre extrémité du groupe Dans cette supposition, il était trop juste que l'artiste palliât ce qu'il prenait de liberté en ouvrant le ciel à son *Mécène*. Il choisit donc l'instant où l'éternité commence pour toutes les créatures raisonnables, et ne nous montre que les élus; mais le Juge étant encore sur son trône, la présomption du peintre est sauvée par l'attente d'une sentence définitive. Si l'espérance ne se peut dire comblée, elle est comme assurée pour le moins. Un petit grain de flatterie, ou plutôt de bienveillance reconnaissante, trouve donc à se loger dans un tel programme sans que la foi du chrétien prenne trop de liberté indiscrète avec un sujet si grave. M. Cornélius ne me paraît pas s'en être tiré à Munich avec autant de délicatesse.

Quelqu'un pourrait imaginer que cette page figure la *Communion des Saints;* mais il aurait fallu alors indiquer les âmes du purgatoire, dont nous ne voyons pas trace. D'ailleurs, que signifiera, sous les pieds de Jésus-Christ, ce falot rayonnant? qui, pour moi, correspond à la description de la Jérusalem triomphante dans l'Apocalypse (XXI, 23) : « La cité n'a que faire du soleil... car sa lumière (*lucerna*) est l'Agneau. »

Disserter davantage amènerait une discussion au lieu d'une explication, tenons-nous-en donc là pour la peinture. Resterait à expliquer la ligne de texte : « *Converte nos, Deus, et averte iram tuam a nobis.* » C'est le commencement de Complies, mais à quel office l'avait on destinée? Celui des Morts n'en a point; et celui de la sainte Vierge correspond au couronnement de Marie, que nous avons ailleurs. En disant que je n'y vois pas clair, je ferai preuve au moins de probité; car mieux vaut, ce me semble, laisser une question pendante, que de la trancher intrépidement par quelque assertion gratuite. Qui sait si nous n'avons pas les fragments de deux livres d'heures?

C. C.

Saints
et
Saintes

NAISSANCE

DE

SAINT JEAN-BAPTISTE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY

Le peintre suppose sans raisons bien concluantes (Luc. I, 5-57) que la Sainte Vierge assistait aux couches d'Élisabeth, aussi lui met-il le nouveau né sur les genoux; et près d'elle une servante verse de l'eau dans un cuvier, tout en y plongeant sa main gauche pour juger de la température que l'enfant pourra supporter. Une autre fait chauffer un linge devant le feu, et la mère dans son lit est l'objet des soins de la garde-malade, qui étend les couvertures sur sa cliente. Cependant, diverses matrones tiennent leur consultation à l'autre extrémité de la chambre, et l'une d'elles se paye de ses peines en avalant le breuvage qui doit la réconforter.

Saint Zacharie, père du petit précurseur, est assis derrière Notre-Dame, et trace sur des tablettes : « *Joannes est nomen ejus* (qu'on l'appelle Jean). » Cela ne se passa qu'au huitième jour après la naissance de cet enfant merveilleux (Luc. I, 59-63); mais le peintre voulait nous donner dans cette seule page l'abrégé de toute une vie, et il s'en acquitte assez habilement. Deux petits anges soutiennent trois espèces de bas-reliefs où l'on aperçoit (de gauche à droite) : la prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert, Jésus-Christ baptisé dans le Jourdain par son précurseur, et la décapitation du saint, tandis que la fille d'Hérodiade se tient prête à recevoir la tête dans un plat.

Je ne fais aucun compte du cercle de roses qui entoure une sorte d'*agneau pascal*. Fleurs et agneau manquent du cachet contemporain, et je n'y vois que l'intention récente de dissimuler un texte : (*Deus in adjutorium ?*) qui commençait quelque heure (Prime ou Tierce) de l'office de la Sainte Vierge; à moins que ce feuillet ne fût destiné à commencer une mention

spéciale de saint Jean-Baptiste. En ce cas, il se pourrait que la lettre initiale fût un P, et l'intention de l'artiste (ou du calligraphe) aurait été de faire inscrire l'antienne de *Magnificat* aux secondes Vêpres du 24 juin (Nativité de saint Jean-Baptiste) : « *Puer qui natus est nobis, plus quam propheta est, etc.* » ; mais nous reviendrons dans la suite sur ces attributions, et sur d'autres qui prêtent à quelque débat. Cela tient à l'idée fort discutable qu'on peut se faire du livre d'heures auquel ces miniatures étaient destinées primitivement.

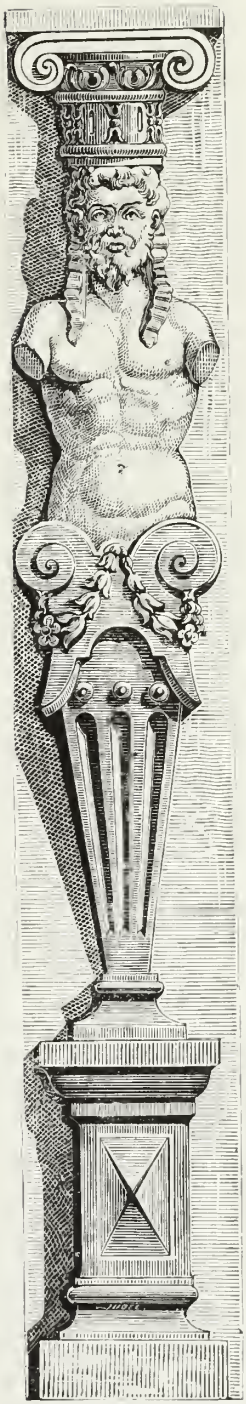
C. C

CRUCIFIEMENT

DE

SAINT PIERRE

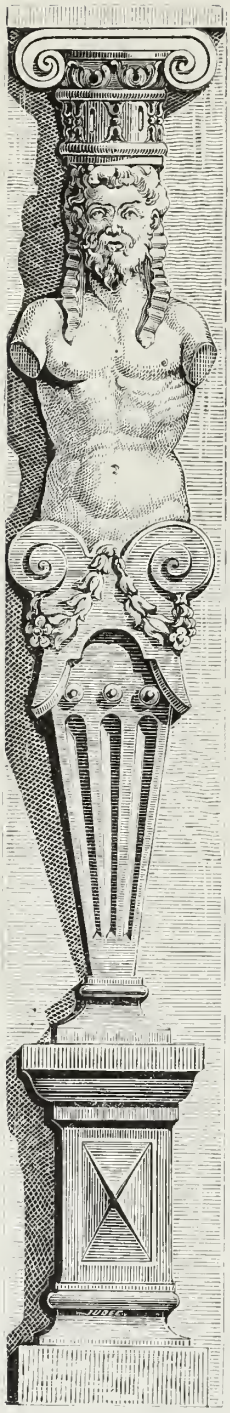
CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON



D'APRÈS la vieille tradition qui dit que saint Pierre, condamné au supplice de la croix, demanda de ne pas être complétement assimilé à son divin maître, nous le voyons ici crucifié la tête en bas. Il porte cette ceinture avare que la Renaissance donne parfois à Notre-Seigneur lui-même sur le Calvaire, et qui remplace fort mal la draperie usitée au XIIe siècle, laquelle descendait depuis les hanches jusqu'à peu près aux genoux.

Le martyr est attaché sur la croix par les quatre membres avec des liens au lieu de clous; et la barbe ronde de saint Pierre, avec sa chevelure courte, ne répond pas mal au type du prince des apôtres tel que divers monuments anciens semblent l'établir.

Peut-être pour donner une idée des monuments de Rome, le peintre a placé deux pyramides à l'extrémité des bras de la croix. On aperçoit bien, vers l'arrière-plan, quelque chose comme des tours carrées qui peuvent être absolument des arcs de triomphe; mais il est évident que nul souvenir romain n'a inspiré cette peinture. Jean Foucquet ne devait pas avoir vu l'Italie lorsqu'il a tracé ces détails; ou bien il a fait totalement abstraction de ses souvenirs, ne sachant peut-être quel parti en tirer dans sa composition. En somme, il masque presque tous les détails



topographiques par une garde nombreuse qui entoure le supplicié. Plusieurs des soldats sont occupés à fixer la croix en terre; et je ne me rends pas bien compte de ce que signifient les marteaux à longue hampe portés par quelques-uns, en manière d'assommoirs. Car celui qui semble tasser le sol au point où la croix s'enfouit n'emploie que la hampe, au lieu d'enfoncer quelques cales de bois autour de la tige pour la maintenir fortement, à quoi un maillet pourrait être utile; et l'on ne voit vraiment pas le grand service qu'il peut rendre à ses compagnons, si ce n'est que son marteau maintienne horizontalement un bras de la croix pour que l'instrument de supplice soit établi d'une façon bien verticale. Un autre de ces hommes au maillet fléchit le genou devant un cavalier à couronne d'or, qui paraît être Néron. J'imagine que ce peut être un souvenir d'un ancien usage longtemps conservé dans les pays germaniques, où le principal bourreau venait demander au juge s'il était content de l'exécution. Le magistrat devait répondre : « C'est fort bien. » Sur quoi le salaire était remis à l'exécuteur.

La lettre initiale, sous cette scène, semble être un T, apparemment pour commencer l'antienne de *Magnificat* aux premières vêpres de la Saint-Pierre (29 juin) : « *Tu es pastor ovium, princeps apostolorum*, etc. » (Tu es le pasteur des brebis, le prince des apôtres, etc.) Le reste du texte a été couvert par une peinture moderne assez inintelligente, où l'on voit un coq qui semble recevoir le Saint-Esprit; car des rayons et des langues de feu me semblent ne pouvoir s'expliquer autrement, et c'est une pauvre invention dont le moyen âge n'est pas responsable.

Le chiffre d'Etienne Chevalier se répète quatre fois entre les mains de petits génies que l'on appellera des anges si l'on veut, mais qui font là maigre figure en pareil emploi. L'écusson de France pouvait être soutenu par des anges avec quelque raison, quand on adoptait la légende des fleurs de lis apportées du ciel à sainte Clotilde après la conversion de Clovis ; hors de là c'était ne guère se gêner que d'employer des messagers célestes comme support d'un blason. Passe pour des sauvages, fréquemment employés à cette époque, et contre lesquels je n'ai rien à dire, parce que l'on y pouvait voir le souvenir d'une mascarade dans quelque carrousel. Mais je n'accorderais le ministère des anges pour pareille fin ni à trésorier du roi, ni à duc ou personnage quelconque. Si partial que je sois pour le moyen âge, je n'accorde pas mon suffrage à cette coutume, qui me paraît de pure renaissance.

C. C.

CONVERSION

DE

SAINT PAUL

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT.

Comme le racontent les Actes des apôtres (VIII, IX), Saul (qui prit plus tard le nom de Paul) était à Jérusalem un des plus déclarés adversaires de l'Évangile. Il avait fait ses preuves dès le martyre de saint Étienne (Act. VII, 57, 59), puisque c'était lui qui, jeune encore, s'était chargé de garder les vêtements des zélateurs occupés à lapider le saint diacre. Plus tard, il sollicita du prince des prêtres une mission pour aller rechercher à Damas ceux qui avaient embrassé la nouvelle loi; et l'on a lieu de croire qu'une escorte lui avait été adjointe, parce qu'il devait ramener prisonniers à Jérusalem tout ce qu'il aurait trouvé de chrétiens.

Mais, malgré l'usage adopté par beaucoup de peintres, il n'est point clair qu'il fût monté à cheval, la sévérité de la doctrine pharisaïque interdisant à ses adeptes cette espèce de faste. Quoi qu'il en soit, un groupe de cavaliers donnait aux artistes trop beau jeu pour qu'ils manquassent l'occasion de faire défiler des gens d'armes montés sur leurs coursiers de bataille.

Foucquet, conformément au récit de l'Écriture sainte (Act. IX, 3),

nous montre à peu de distance les murailles de Damas. La Sainte Trinité apparaît dans le ciel, et un jet de lumière enveloppe le cavalier dont la monture s'abat. Par anticipation, le persécuteur a la tête nimbée, parce qu'il va devenir le grand apôtre. En même temps l'artiste lui a donné un air de componction assez d'accord avec la réponse (*Seigneur, que me faut-il faire?*) qu'il adresse à la sommation céleste écrite en toutes lettres dans le firmament : « Saul, Saul, pourquoi t'en prendre à moi? »

Le reste est assez connu : Saul, aveuglé, n'entre à Damas que pour en sortir chrétien, et devient une colonne de l'Église.

Il est bien entendu que notre miniaturiste a pris fort peu souci de la couleur historique. Ses chevaux sont ferrés et harnachés à la manière du XVe siècle; mais je n'y vois pas trace de croupières, quoique le Moyen Age les connût. Les gens de guerre portent à peu près l'armure des contemporains de Jeanne d'Arc, et le paysage fait songer aux bords de la Loire bien plus qu'aux routes de la Syrie.

Dans le soubassement, le premier mot de l'antienne était porté ou soutenu par cinq sauvagesses en manière de cariatides barbares. Le XVe siècle, à la suite des relations de voyages lointains (en Afrique surtout) ou de compilations empruntées aux auteurs classiques, s'était fort épris de la nature *salvaige :* mascarades, supports de blason, peintures fantasques, popularisaient alors les animaux plus ou moins apocryphes et l'homme des bois. La découverte de l'Amérique put combler bientôt ce goût de sauvagerie excité par les visites faites aux pays des nègres; aussi la mode des sauvages baissa-t-elle sensiblement vers la Renaissance, qui en avait assez avec le réel et voulait un peu plus de grâce.

Trois de nos sauvagesses font en outre fonction de supports pour l'écu chiffré du trésorier général; et afin que cette apparence d'armoiries n'offusquât pas trop la noblesse héréditaire, la principale cariatide (à la façon d'une amazone grossière) a mis bas ses armes offensives et défensives. On peut donc prendre tous les écus pour des boucliers de ce groupe à demi singe.

Le chiffre d'Estienne Chevalier ne s'en répète pas moins sur l'S initiale du mot (actuellement éborgné) qui commençait la prière à saint Paul ; et cette S donne lieu de croire que le texte primitif était emprunté à l'antienne du 25 janvier pour le *Magnificat* des secondes vêpres : « Sancte Paule apostole, » etc. (c'est-à-dire : *Saint Paul, apôtre, prédicateur de la vérité et docteur des nations, intercédez pour nous auprès de Dieu qui vous a choisi*).

C. C.

(D-D)

MARTYRE

DE

SAINT ANDRÉ

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON

Sur une croix en sautoir, portée par une tige verticale, saint André meurt au milieu de gens de guerre. La petite figure qui se voit au-dessus de sa tête dans un nuage doré est évidemment l'âme du saint qui s'envole vers le ciel. Le moyen âge a coutume de représenter ainsi les âmes des mourants, à la façon d'une petite forme humaine qui sortirait du corps comme une lame de son fourreau; si bien qu'on la voit fréquemment extraite, par les anges ou par les démons, de la bouche du personnage qui expire.

La garde à pied et à cheval, autour de l'instrument du supplice, semble vouloir écarter le peuple, qui se voyait avec peine privé des instructions du saint homme. Cela est conforme aux Actes de l'Apôtre, qui sont un des plus anciens monuments historiques de l'Église. Le Bréviaire (30 novembre, IVe répons de Matines) dit : « L'homme de Dieu était conduit à la croix, et le peuple (d'Achaïe) criait hautement : « C'est « le sang innocent qui va couler sans motif. » Aussi voit-on, dans notre petit tableau, des bonnes gens qui escaladent les rochers ou grimpent sur les arbres, pour assister pieusement au dernier soupir de l'homme de Dieu et entendre ses dernières paroles.

Maître Estienne Chevalier a laissé inscrire son chiffre sur les harnais du cheval que monte le gouverneur. Ce personnage, à droite du saint (à gauche du spectateur), tient le bâton de commandement, comme si le trésorier de Charles VII et de Louis XI eût pu être fier d'un tel office!

Le paysage ressemble passablement aux campagnes des bords de la Loire; un petit château qui s'aperçoit au fond pourrait bien être celui de Meung (en Orléanais), célèbre au temps de Charles VII, ou celui de Loches, qui fut habité par Agnès Sorel. Sur le premier plan est peinte une sorte de régatte ou de joute sur l'eau, qui pouvait être une réjouissance accoutumée sur la fin de l'automne, lorsque les divers travaux de récolte laissaient du loisir. Des rameurs poussent de toutes leurs forces une barque où je suppose que le courant devait offrir quelques difficultés, et l'homme qui se tient sur l'avant se prépare à toucher un écusson fleurdelisé qui est fixé dans le lit de la rivière. C'était probablement, sur l'eau, quelque chose comme la *quintaine* sur terre. Un trompette, à la bannière de maître Estienne Chevalier, est assis sur le bord du courant pour régler la joute ou pour proclamer le vainqueur.

En manière d'écriteau soutenu par un homme d'armes, se voit le commencement d'un texte que l'on a éborgné par un ornement emprunté aux manuscrits du XVe siècle. Mais le D initial qui persiste prête à croire qu'il y avait là une des antiennes de Matines, comme serait (au second nocturne) : *Dignum sibi Dominus computavit martyrem*, *quem vocavit apostolum dum esset in mari*; ou *Dilexit Andream Dominus*, etc. C'est à-dire : « Digne martyr que le Seigneur appelait à l'apostolat lorsqu'il n'était encore que pêcheur! » La croix dite aujourd'hui *de saint André* n'est pas une forme très-authentique; mais au XVe siècle on l'adoptait sans presque aucune objection; et cependant ici nous lui voyons cet appendice perpendiculaire que les artistes postérieurs ont tout à fait négligé. C. C.

DÉCAPITATION

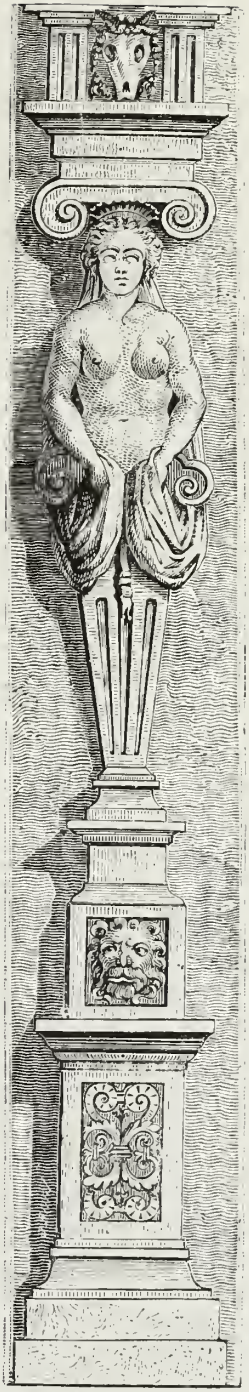
DE

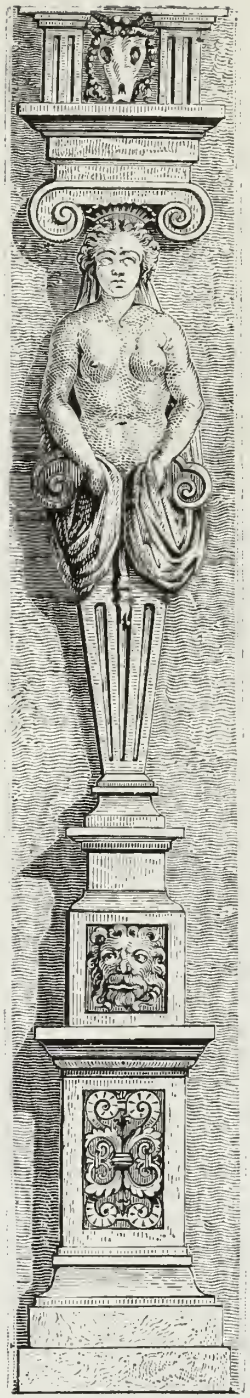
SAINT JACQUES-LE-MAJEUR

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON

Dans la campagne, près d'une ville à laquelle on ne s'est pas efforcé de donner un aspect oriental (quoiqu'il s'agisse de Jérusalem), a lieu l'exécution de l'apôtre saint Jacques, fils de Zébédée. On le reconnaît, entre les deux suppliciés, à son bourdon de pèlerin posé par terre près de lui avec un chapeau garni de la coquille obligée. Ces deux insignes de saint Jacques-le-Majeur rappellent le célèbre pèlerinage de Compostelle, où l'on vénère ses reliques depuis des siècles.

L'érudition un peu hâtée de quelqu'un qui connaissait fort médiocrement le moyen âge, et qui n'a pas voulu mourir sans s'être mêlé outrageusement de questions qu'il n'entendait guère, peut avoir répandu chez certains lecteurs confiants un préjugé fâcheux sur l'antiquité de cette pérégrination fameuse dans toute la chrétienté. M. F. Génin, avec cette intrépidité d'assertion qui simplifie le travail, a prétendu que la piété populaire pour saint Jacques en Galice est le fruit de la ruse d'un pape vers la fin du XIe siècle. Il a oublié de nous expliquer (ce que probablement il ignorait, comme maint autre fait semblable) pourquoi un évêque du Puy (Gottescalc, vers 950 ; Cf. *Gallia christiana*, t. II, p. 694) entreprenait ce pèlerinage plus de cent ans avant cette prétendue invention. On pourrait remonter plus haut encore, si pareils aperçus valaient la peine





d'être pris au sérieux. Orderic Vital, par exemple, qui mourut avant le soi-disant inventeur du sépulcre de saint Jacques, dit sans broncher (*Histor. ecclesiast.*, lib. II, cap. 1) « que les fidèles s'y rendent de tous les coins du monde. » Encore est-il clair, d'après son style en cet endroit, qu'il y copie un écrivain fort antérieur. Ce que fit surtout le pape incriminé si étourdiment, ce fut de pousser aux voyages à Compostelle pour frustrer certains barons de Rome qui s'adjugeaient les offrandes déposées sur la tombe de saint Pierre au Vatican.

Un pot à l'eau placé entre saint Jacques et son compagnon rappelle le récit de la légende dorée : savoir que le saint, faisant mine de vouloir se rafraîchir, demanda un vase d'eau avec lequel il baptisa son dénonciateur, qui venait de se convertir en voyant les miracles de l'apôtre.

Le grand prêtre et un docteur de la loi, montés sur des mules, assistent au supplice ; et le peintre a voulu probablement représenter Hérode par l'homme d'armes monté sur un cheval blanc.

Comme dans le supplice de saint Etienne, le principal bourreau a dénoué les *estaches* ou aiguillettes de ses chausses pour se mettre en état de manier lestement cette large épée qui lui est passée par un valet, et qu'il empoigne d'un air magistral. Le résultat de ce préparatif a été que son vêtement inférieur perd l'équilibre convenable ; et il est heureux que sa chemise serve de voile dans une situation si compromettante devant le public. On dirait que le peintre, avec une gaieté malicieuse, a voulu stigmatiser cette prétention d'un exécuteur qui met de l'amour-propre à son métier, et qu'il a saisi d'avance, sous forme comique, le dernier coup de *pinceau* du comte Joseph de Maistre dans son portrait du bourreau : « Nul ne roue mieux que moi ! »

Au bas de cette peinture, un O initial me fait croire qu'on lisait là jadis l'antienne fréquemment reproduite par les livres d'heures : « *O lux et decus Hispaniæ*, etc. » (Apôtre et gloire de l'Espagne, etc.). L'artiste moderne qui s'est chargé de masquer le texte ignorait évidemment que l'étoile à cinq rais n'est point admise dans un sujet chrétien par ceux qui connaissent les bonnes traditions.

Les quatre petits camaïeux qui occupent le bas de la page ne sont que l'histoire d'un pèlerin de saint Jacques, condamné injustement, pendu, soutenu à la potence par le saint, qui empêche ainsi la strangulation ; puis dépendu solennellement et réhabilité. Cela se trouve dans la *légende dorée* parmi les miracles de saint Jacques-le-Majeur, et peut se lire avec quelques variantes dans la *Collection de plombs historiés... recueillis par A. Forgeais*, t. II (Pèlerinages, 1863), p. 197-202.

Du chiffre d'Etienne Chevalier il a été si souvent question déjà, qu'en reparler serait fastidieux. C. C.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DANS L'ILE DE PATHMOS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

L'ILE où saint Jean est exilé a tout juste ce qu'il faut de place pour contenir le saint un peu à l'aise, avec son aigle, et au plus avec son encrier, que l'on n'aperçoit pas. De son habitation, nulle trace, ce qui est beaucoup réduire cet îlot des Sporades. Mais un petit archipel, ou des côtes accidentées près d'un bras de mer que traverse mainte barque, semblent ne pas l'isoler d'une façon très-menaçante. Aussi écrit-il son Apocalypse sans paraître préoccupé de grands soucis. Cependant, du haut d'une autre île ou d'un promontoire voisin, deux hommes d'armes adossés à une forteresse semblent l'observer attentivement. On dirait qu'ils veillent sur les communications qui peuvent arriver à cet exilé par les esquifs du voisinage.

Le paysage est du reste fort joli, mais ne rappelle guère l'Océan de nos côtes; quoique Foucquet peigne volontiers des campagnes françaises, même pour les faits accomplis en Orient.

L'I près duquel un petit enfant tient l'écusson vert qui porte les initiales d'Etienne Chevalier commençait probablement l'antienne de Magnificat aux premières vêpres de notre saint (26 décembre) : *Iste est Joannes qui supra pectus Domini in cœna recubuit*, etc. (C'est l'heureux disciple qui reposa sur la poitrine du Seigneur durant la cène, et à qui furent révélés les secrets du ciel.) Le premier mot seul pouvait trouver place ici, et la page suivante contenait sans doute la fin de cette antienne avec le verset et l'oraison. Mais les trois lettres qui manquent dans l'état

actuel de la miniature ont été couvertes fort récemment par un pastiche où l'on n'a pas pris le moindre soin de chercher une apparence de moyen âge. C'est en tout cas de la franchise parce qu'il n'y a pas moyen de s'y tromper.

Comme si l'écusson de la lettre initiale ne devait pas suffire pour que le trésorier du roi pût exercer ses *répétitions* sur quiconque aurait dérobé cette page, deux prétendus anges (génies si l'on veut) présentent un autre écu bien plus démonstratif. Il n'est plus à fond de sinople, mais de gueules; et le chiffre *à sénestre* est expliqué *à dextre* par l'abrégé CHLR (chevalier). De plus, en *bande*, les mots MAISTRE ESTIENNE. On voit que nul acquéreur de mauvaise foi ne pouvait prétexter cause d'ignorance, et que notre homme se réservait tous droits, toutes voies ou moyens de reprise.

L'aspect méditerranéen de la mer et la silhouette élancée des arbres au feuillage menu peuvent faire supposer que dès lors Foucquet avait visité l'Italie. Pérugin et Raphaël nous montrent fréquemment ce parti pris pour rendre les arbres d'une manière élégante qui n'appartient pas à nos latitudes de la France centrale, non plus que les horizons azurés et les voiles latines (triangulaires). Mais ce sont là des observations techniques dont je ne me suis pas chargé et qui trouveront aisément des interprètes beaucoup plus entendus. Il me suffit d'avoir expliqué la miniature dans ses rapports avec la légende et avec notre histoire. C. C.

LAPIDATION

DE

SAINT ÉTIENNE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

SUIVANT une coutume assez ordinaire chez les peintres du moyen âge, l'artiste n'a guère réussi à donner des visages farouches aux bourreaux du saint diacre. Il semblerait, quand on voit les compositions de ce temps, que la colère et la haine n'avaient pas été observées par les artistes, qui montrent d'ailleurs une singulière facilité à saisir sur le fait l'expression de la bonhomie et de la bienveillance. Les deux hommes qui jettent des pierres sur le martyr paraissent le faire pour l'acquit de leur conscience tout bonnement, et parce qu'on a les regards tournés vers eux afin de voir comment ils s'acquittent de leurs fonctions. Les spectateurs eux-mêmes ne semblent pas autrement furieux, quoi qu'en aient dit les Actes des apôtres (Act. VI, 8-15 ; VII, 54-59). On croirait plutôt qu'ils s'apitoient sur le sort du supplicié, dont ils contemplent la patience avec édification, pour ainsi dire.

Je ne sais s'il faut voir Saul (celui qui deviendra saint Paul) dans le jeune homme qui semble présider à l'exécution sur un siége champêtre que recouvre une sorte de tunique. Cependant le costume des deux exécuteurs n'annonce pas qu'ils se soient dépouillés d'aucun vêtement pour procéder à leur ministère (Cf. Act. VII, 57, 59). L'un d'eux s'est contenté de déboutonner son justaucorps ; et l'autre a tout simplement dénoué les aiguillettes de ses chausses, absolument à la façon des charpentiers qui

préparent la croix de Notre-Seigneur sous le petit tableau où Jésus-Christ comparaît devant Pilate. C'était sans doute, au temps de Louis XI, l'équivalent d'ôter ses bretelles il y a vingt années, comme pour se préparer à un effort qui ne nuise pas trop aux pièces de l'habillement.

En qualité de serviteur public, celui qui se tient à gauche du spectateur est vêtu de jaune et de bleu sur le buste, de bleu et de jaune sur les jambes. Les chausses rouges de l'autre bourreau portent une inscription que je ne me chargerai point de déchiffrer, et qui indique peut-être qu'il est valet de ville.

Saint Étienne, en costume de diacre, a déjà le crâne meurtri et lève les yeux au ciel, où la Sainte Trinité lui apparaît (Act. VI, 10; VII, 55, 56, 59).

Tout le bas de la page m'est très-suspect. L'A initial pourrait absolument correspondre à la troisième antienne de Laudes du 26 décembre (*Adhæsit anima mea post te*), mais ce n'est pas là communément qu'on va prendre une antienne caractéristique.

Quant à ces bergères et bergers dont l'un semble déguisé en diable, je consentirai à y voir des réjouissances (bals ou mascarades, si l'on veut) pour la fête de maître Étienne Chevalier, quand on m'expliquera comment un peintre tourangeau a pu rêver des folâtreries sous les berceaux chargés de raisins mûrs le jour du martyre de saint Étienne (21 décembre) ou même de l'invention de ses reliques (3 août). Jusque-là je prie que l'on me permette de considérer toute cette partie de la miniature comme ayant subi, pour le moins, des retouches modernes dont je ne veux pas assigner les limites précises. C. C.

A considérer surtout l'original de Francfort, il est évident que la partie inférieure de cette miniature a subi des mutilations et des altérations lors de la mise en morceaux du manuscrit original. Le bouquet de fleurs qui fait suite à la droite de l'initiale n'est pas le seul produit d'une application moderne, toute la partie d'ornementation inférieure est d'une main visiblement médiocre qui a voulu cacher le texte manuscrit. Foucquet ne doit donc en être aucunement responsable. L. C.

(Z)

SAINT NICOLAS

EVÊQUE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Nous avons ici le sacre (la Consécration épiscopale) de saint Nicolas dans l'église de Myre. Quatre évêques en chapes l'intronisent dans sa cathédrale au milieu du clergé réuni. A gauche du spectateur, sur le premier plan, le chanoine grand chantre est bien reconnaissable au bâton, insigne de sa dignité. L'aumusse, qui retombe de son bras gauche, rappelle un usage fort répandu encore dans nos chapitres, et les chaperons de presque toutes les chapes sont à peu près tels que la France les maintient jusqu'à présent, sauf que dans la miniature leur peu de prolongement rappelle beaucoup mieux le capuchon primitif. En revanche, la dalmatique du diacre et la tunique du sous-diacre sont beaucoup moins altérées dans notre petit tableau que nous ne les voyons chez les chasubliers français d'aujourd'hui.

L'histoire raconte que les évêques de la province s'étaient rendus à Myre pour donner un remplaçant au prélat du lieu, récemment décédé. On avait peine à s'entendre sur l'élection, et un avis du Ciel fit connaître qu'il fallait choisir celui qui le lendemain viendrait le premier à l'église. Or, de grand matin arriva Nicolas, simple laïque, qui venait faire ses prières sans soupçonner qu'on l'épiait; sur quoi il fut ordonné, intronisé, etc., malgré qu'il en eût. C'est ce que montre notre miniature, où le propriétaire du manuscrit n'a pas manqué de faire répéter son sempiternel chiffre sur la draperie tendue au fond du sanctuaire.

Parmi les petits médaillons monochromes en manière de bas-reliefs, celui de l'extrême droite représente trois enfants tués par un aubergiste, et que saint Nicolas fait redresser vivants dans le saloir d'où ils ne devaient sortir (selon l'intention du méchant hôte) que par pièces et par morceaux pour être servis aux consommateurs. De là ces vers d'une an-

cienne complainte, où le père des jeunes écoliers, qui les avait recommandés au vénérable évêque, son ami, s'écrie en ne recevant plus de leurs nouvelles :

Saint Nicolas, mon bon patron,
Renvoyez-moi mes trois garçons.

Ce trait de la légende est devenu la vertu principale caractéristique du grand évêque de Myre dans l'église latine depuis le XIVe siècle, et paraît avoir donné lieu à son patronage généralement invoqué par les enfants, mais surtout par les petits garçons.

Les autres camaïeux peignent en trois scènes la célèbre charité (un peu plus authentique) exercée par le saint avant son épiscopat en faveur de trois jeunes filles pauvres que leur père ne savait comment marier. On voit deux fois le père ramassant avec surprise et empressement la somme qui a été introduite dans sa chambrette par la fenêtre; et les gestes de ses enfants montrent bien que le secours était assez désiré, mais fort inattendu. Dans le dernier médaillon, tous quatre ont éventé la charitable ruse de leur bienfaiteur, qui voulait s'enfuir encore *incognito*, et ils se précipitent ensemble à ses pieds, tandis que l'homme de Dieu semble confus d'être découvert.

A défaut du vieux chant populaire, qui ne me revient pas en mémoire, voici comment ce fait est raconté dans un cantique du XVIIIe siècle :

De ton zèle éclairé que saint fut l'artifice!
Appui de l'innocent, père de l'orphelin,
Tu caches les faveurs que ta main bienfaitrice
Cherche à répandre dans leur sein.

Un père malheureux, pressé par l'indigence,
De ses enfants nombreux veut immoler l'honneur,
Et l'or, écueil fatal où périt l'innocence,
Sera le prix de leur pudeur.

Ta main, pour les soustraire aux rets de la misère,
Fait passer en secret des secours, des présents;
Et ton aumône épargne et des larmes au père,
Et l'horreur du crime aux enfants.

L'antienne, éborgnée par un plâtrage qui ne trompera nul expert, était probablement : « *O pastor æterne, o clemens, o bone, etc.* », dont parle le *Rational* de Durand de Mende (VII, 39), comme d'une pièce liturgique qui ne s'était pas fait jour sans quelque opposition. Aussi est-elle parfois remplacée par une autre (*Amicus Dei Nicolaus, etc.*) dans les *Livres d'heures* du XVe siècle et du XVIe. Mais la première était mieux appropriée à notre page, puisqu'on y remercie Dieu d'avoir désigné saint Nicolas au choix de ceux qui l'établirent sur la chaire épiscopale. C. C.

SAINT HILAIRE

ÉVÊQUE DE POITIERS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Au milieu d'une grande salle ornée des insignes du saint-siége, et qui se termine par une estrade surmontée d'un crucifix et garnie de chandeliers avec les statuettes de saint Pierre et de saint Paul, est assemblé une sorte de concile que préside un évêque nimbé. La chaire principale, celle du pape, reste vide; et voici l'explication de cette mise en scène, d'après une légende qui s'imprimait en Italie au XVIe siècle (1). L'auteur de cette historiette prétend qu'un certain pape Léon (dont le nom ne se rencontre pas avant 440) favorisait l'hérésie arienne. Il aurait en conséquence convoqué à Rome bon nombre d'évêques pour faire adopter ses doctrines hétérodoxes, mais se gardant bien d'inviter saint Hilaire (mort en 367), qui précisément voulut y assister comme un trouble-fête, pour empêcher la subversion de ses collègues. Bien entendu que le saint fut reçu fort mal, et que le prétendu pape l'accueillit avec des paroles assez maussades. Mais Hilaire tint bon, entendant qu'il avait sa *voix au chapitre*, quoique personne ne lui fît place. Alors, toujours selon le récit apocryphe, le pape se leva indigné et quitta la réunion, promettant de revenir incessamment pour en dire bien d'autres. Mais il tomba mort avant de pouvoir effectuer sa menace de retour.

Bien que les évêques réunis n'eussent pas même daigné offrir un siége au prélat français, le nouveau venu s'était mis en tête de ne pas se laisser éconduire, et prit le parti de s'asseoir à terre au milieu du concile. L'admirateur quelconque de saint Hilaire qui avait lancé dans le monde cette narration fait venger ainsi son héros par la puissance divine : le sol

(1) Cf. Legend. aur., *De s° Hilario*. Disons pourtant de suite que Jacques de Varazze se charge de réfuter lui-même ce qu'il transcrivait comme curiosité historique, *pour valoir autant que de raison*.

s'éleva sous lui jusqu'à ce que le saint se trouvât siéger au niveau des autres pontifes. Cela, dit-on, ne laissa pas de lui concilier un certain respect, dont il profita pour confirmer ses frères dans la foi et les endoctriner convenablement afin qu'ils évitassent désormais les piéges de l'hérésie.

Il y aurait fort à dire sur l'origine factieuse ou étourdie d'une si mauvaise plaisanterie contre la papauté. Rappelons-nous que M. Curmer ne nous a pas prié de rédiger des dissertations historiques dans son livre.

Ce conte, donc, car c'en est bien un qui dépasse toutes les limites d'un gallicanisme tolérable, explique du moins à merveille la peinture principale de Jean Foucquet : les tapisseries armoiriées, le trône vide, les chuchotements de plusieurs évêques, la surprise et l'admiration de divers autres, même la forme indéterminée du siége qui porte saint Hilaire.

Sous les pieds du saint, on lit en langue latine ce texte du Psalmiste : « La terre en toute son étendue appartient au Seigneur. » Ce pourrait être une allusion à l'exil du saint Docteur, lorsque l'empereur Constance, protecteur de l'arianisme, fit chasser Hilaire de la Gaule; en quoi il ne l'empêcha point de porter avec lui partout la défense haute et ferme de la vérité (1). En ce cas, nous aurions une sorte de transition vers la petite scène qui est peinte au bas de la page. Là se voit le saint accompagné de ses clercs et chassant tous les serpents de l'île Gallinara, dans la Méditerranée (près de Gênes), fait qui est généralement rapporté au temps de l'exil du grand évêque.

La tablette du milieu, où commençait l'antienne, ne nous montre plus qu'un O initial. Je crois pouvoir supposer que c'était le commencement de l'antienne à *Magnificat* pour l'office des Docteurs (*O Doctor optime*, etc.). L'admission officielle de saint Hilaire parmi les Docteurs de l'Église, dans le bréviaire romain, ne date que de Pie IX; mais l'illustre évêque de Poitiers n'en était pas moins considéré précédemment comme une des lumières de l'Église. Les liturgies françaises peuvent donc bien n'avoir pas attendu la congrégation des rites pour se prononcer sur le titre universellement reconnu aujourd'hui; d'autant plus que nos anciens missels ont parfois qualifié de *Docteurs* quelques évêques beaucoup moins célèbres en fait de doctrine que ne l'est saint Hilaire de Poitiers, par exemple saint Brice (dans le missel du Mans, et sans doute ailleurs aussi). C. C.

(1) Cependant l'auteur de *la Légende dorée* dit que ces paroles furent prononcées par l'Homme de Dieu au moment où il prenait le parti de s'asseoir sur le sol. Prétendait-on lui faire dire que, pour être à Rome, il n'en était pas moins évêque, et partant juge en matière de foi ?

SAINT MARTIN

DE TOURS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Sur une chaussée pavee avec soin, cheminent des hommes à cheval, en costume beaucoup plus civil que militaire, et une partie des cavaliers s'engage déjà sous une porte où Dieu sait comment ils passeront; car l'ampleur des chevaux de bataille figurés ici ne s'accorde guère avec l'étroitesse de l'ouverture fortifiée vers laquelle ils s'avancent. C'est affaire de perspective, en quoi Foucquet paraît assez accommodant. Au premier plan, un vieux pauvre interrompt le défilé, en s'efforçant de fléchir le genou devant saint Martin. Celui-ci tire l'épée pour partager son manteau, qui est jeté sur le cou du cheval; et l'on voit que le mendiant compte sur la pitié du digne homme qu'il implore. Ceux qui suivent semblent faire partie d'un équipage de chasse, car l'un d'eux porte le faucon sur son poing.

L'histoire ne faisait pas de saint Martin un seigneur, mais un sous-officier qui avait droit de faire attention à sa maigre garde-robe, et dont l'aumône ne valait que mieux. Aussi trouvons-nous dans la lettre initiale l'indication du songe qui récompensa le saint la nuit suivante. Notre-Seigneur lui apparut, se drapant dans la moitié du manteau donnée la veille au mendiant picard, et se vantant devant les anges d'avoir reçu cette aumône d'un simple catéchumène. Le fond du tableau ne rappelle

pas mal une des rues d'Amiens qui descend vers la porte Saint-Pierre, le long d'un bras de la Somme, dans le quartier Saint-Leu.

Le petit écriteau que soutient l'un des anges, et que l'on a couvert à moitié par un sacré cœur qui n'a que faire avec l'époque de Jean Foucquet, commençait probablement l'une des Antiennes du 12 novembre (saint Martin d'hiver) : *O virum ineffabilem...* ou bien : *Oculis ac manibus in cœlum semper intentus....* ou peut-être : *O beatum virum cujus anima paradisum possidet....* ou encore : *O beatum pontificem, qui totis visceribus diligebat Christum regem!* etc. C'est-à-dire : « Oh ! l'heureux pontife..., qui a évité le glaive de la persécution sans perdre la gloire du martyre ! Etc. »

La petite grisaille, en manière de tableau double (diptyque) à charnières, représente deux autres faits de la vie du saint qui se lisent dans la *Légende dorée* et dans Sulpice Sévère son biographe contemporain : la visite de la sainte Vierge, et le démon s'efforçant de lui briser les membres dans une chute sur l'escalier.

Ce qui est inscrit sur les rubans flottant à la main des deux anges appartient à une strophe de la prose du saint. Mais on n'exigera pas de nous plus de détails après que nous avons expliqué les quatre scènes qui ne laissent aucun doute sur le sujet de toute la miniature. C. C.

SAINT THOMAS D'AQUIN

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

SAINT Thomas, reconnaissable à son nimbe et à la place qu'on lui donne au centre de la composition supérieure, est debout devant une espèce de chaire que l'on pourrait prendre pour un pupitre de maître d'orchestre. Cela répond assez bien, du reste, au titre de *lecteur en théologie*, qui désignait jadis les professeurs de sciences ecclésiastiques; parce qu'ils développaient un livre fixé par les règlements (exemple, à Paris : le *Maître des sentences*, *etc.*). Le geste d'énumération que fait notre saint à la manière des prédicateurs du XVe siècle (lesquels s'assujettissaient ordinairement à une forme très-scolastique), montre qu'il fait passer l'une après l'autre devant l'esprit de ses auditeurs toutes les objections ou toutes les preuves de sa thèse. C'est, du reste, entendre fort bien la marche singulièrement méthodique que le saint docteur suit toujours dans sa *Somme de Théologie*.

Les auditeurs, en petit nombre, et tous dominicains, sont assis à droite et à gauche sur deux bancs. Les plus rapprochés du professeur n'écoutent pas seulement avec attention, mais témoignent un sentiment très-admiratif. Il n'en est pas de même des deux étudiants qui sont sur le premier plan de chaque côté. A droite du spectateur, l'un d'eux a relevé les bords de sa calotte pour être plus sûr de bien entendre, et, les deux mains appuyées sur ses genoux, il semble prêt à se lever pour proposer des objections que le maître ne réfutera pas facilement. Son vis-à-vis a un petit air encore plus avantageux. Les deux mains l'une dans l'autre, on dirait qu'il ne trouve pas très-concluantes les preuves données par le professeur, et qu'il se propose d'en avoir bon marché quand il pourra prendre la parole. Celui-là doit être bien connu de saint Thomas, car le docteur lui lance de côté un petit coup d'œil défiant, comme pour voir s'il parvient à le convaincre; ou bien le saint se dit avec un sentiment de finesse et de supériorité : « Celui-ci s'en fait bien accroire, et ne saisit pas

même la portée de mes démonstrations. Que ne s'occupe-t-il plutôt de me comprendre, au lieu de chercher des difficultés qu'il trouverait pulvérisées d'avance s'il voulait suivre mon raisonnement! »

Tout ce tableau est empreint d'esprit pratique et d'observation sagace qui annoncent un véritable artiste, si je ne me trompe fort.

Au bas de la page, dans une espèce de crypte, saint Thomas fléchit le genou devant une sorte de prie-Dieu qui porte un livre ouvert. Je crois y voir une allusion à ce qu'on raconte du saint dans les *Suppléments à la Légende dorée*. Là, empruntant peut-être quelque chose à l'histoire de saint Bonaventure, on nous dit que saint Thomas n'entamait aucune discussion, aucun écrit, aucune lecture (ou leçon) sans s'y être préparé au moyen d'une profonde prière. Satan s'approche du serviteur de Dieu en tapinois, comme pour le distraire ou lui présenter une objection embarrassante. Il ne me souvient pas d'avoir rencontré dans les vieux récits cette visite du diable prétendant troubler le Docteur angélique dans ses études ou ses oraisons. Mais on peut supposer que cela rappelle les embûches tendues par la famille de Thomas contre la chasteté du jeune saint, lorsque ses frères le tenaient enfermé dans un château pour l'empêcher de se rendre à l'Université de Paris. On introduisit une femme dans sa chambre pour le dégoûter de l'état religieux, et l'adolescent n'échappa au danger de cette tentation qu'en saisissant un tison du foyer, avec lequel il mit en fuite l'impudente.

Derrière le démon, maître Étienne Chevalier a fait suspendre son écusson sous l'arcade de droite; et le même chiffre est répété de nouveau dans la lettre capitale qui se trouve entre les deux scènes supérieure et inférieure.

Ce qu'il y avait de texte est aveuglé encore (comme en bien d'autres pages) au moyen d'une demi-fleur de lis posée obliquement. Je ne saurais déterminer ce qu'il y avait là dans l'état primitif du manuscrit. Était-ce, *o Doctor* (*optime*), c'est-à-dire l'antienne commune aux Docteurs de l'Église? Plus d'une fois, quelque saint dont la dévotion était fort répandue reçoit dans les livres d'heures une antienne et même une oraison spéciale qui n'est pas empruntée à la liturgie romaine. Le livre de Jean Foucquet nous en offre d'autres exemples encore. C. C.

SAINTE CATHERINE

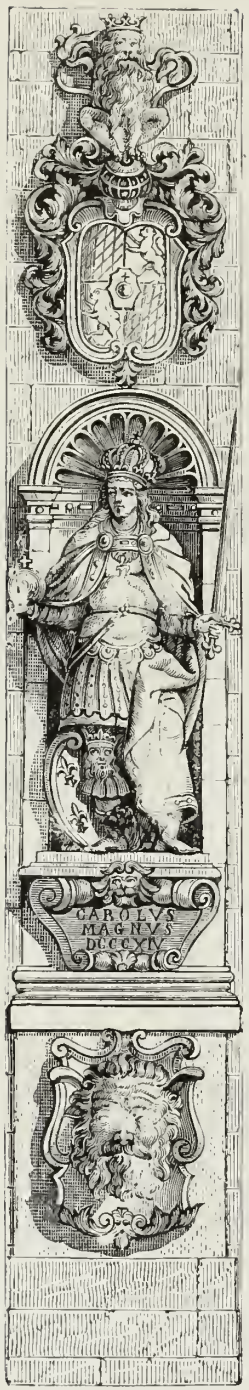
D'ALEXANDRIE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

Parmi les diverses circonstances que rapporte la légende de sainte Catherine, vierge et martyre, Foucquet a choisi pour scène principale celle qui est demeurée la caractéristique populaire de cette illustre sainte. Bien peu de gens ignorent qu'on lui met communément à la main une roue, et que, par suite de cet attribut, elle est devenue la patronne des charrons (sans préjudice du patronage des philosophes, etc., que lui avait valu son habileté à défendre l'Évangile).

Convenons d'abord que son histoire ne repose pas dans tous ses détails sur des fondements inattaquables. La sainte jouissait d'un grand crédit dans l'Asie et l'Afrique grecques, c'est-à dire en Égypte et en Syrie, avant que les croisades répandissent son culte parmi les peuples occidentaux. Aussi, quelque haut rang qu'elle occupe dans la piété populaire chez nous et dans l'Église d'Orient, elle ne figure pas dans le Canon de la messe. Il faut donc admettre les diverses circonstances de sa biographie telles que nous l'avons, même dans le bréviaire, avec une certaine modération qui ne doit pourtant pas écarter le respect.

On rapporte qu'après avoir confondu les philosophes païens qui voulaient la détourner de la foi chrétienne, elle fut exposée à un appareil de diverses roues armées de crocs ou de lames tranchantes. Ce mécanisme, mis en mouvement par des manivelles, devait avoir pour résultat de



tailler en pièces la jeune fille. Mais, dit-on, le feu du ciel brisa la machine, dont il fit sauter les éclats au loin ; si bien que sainte Catherine demeura intacte, et que les bourreaux, bien des spectateurs même furent seuls victimes de cette barbare invention. Masaccio a développé ce sujet, entre autres, dans ses peintures consacrées à notre sainte. Mais ici, comme dans les funérailles de la très-sainte Vierge, nous voyons un ange lançant de chaque main des poignées de dards enflammés qui atteignent les quatre exécuteurs.

Je ne sais si la petite jaquette jaune qu'ils portent tous n'est pas une indication de leur *perfidie* (incrédulité, mauvaise foi, trahison, etc., comme parlait le moyen âge). Cette couleur était fort mal vue à l'époque de Foucquet, et j'en pourrais citer des preuves s'il ne me fallait abréger. Disons du moins que sous François Ier encore, la porte de l'hôtel du connétable de Bourbon fut peinte en jaune lorsque ce prince passa au service de Charles-Quint.

La sainte, agenouillée à droite, remercie Dieu de la protection éclatante qu'il manifeste. Comme pour indiquer un lieu ordinaire d'exécutions, le peintre nous montre à gauche, sur un tertre, le gibet de Montfaucon où le premier étage est garni de squelettes craquant au vent ; et peut-être qu'à droite nous avons le Châtelet, si ce n'est le palais de justice de Paris.

Trois petits médaillons en camaïeu, qui semblent fixés sur une plaque de marbre, représentent (de gauche à droite) : 1° *la discussion de sainte Catherine avec les philosophes ;* 2° *le bûcher où sont brûlés vifs ceux qu'elle avait convertis, et la sainte qui les encourage à mourir ;* 3° *sainte Catherine décapitée en présence de l'empereur.*

L'initiale du texte, entre les deux zones que nous venons de décrire, semble annoncer qu'il y avait là le commencement d'une antienne. Ce pouvait être celle de Magnificat aux premières vêpres des Vierges (*Veni sponsa Christi,* etc.), ou une autre qui se trouve dans plusieurs livres d'heures contemporains (*Virgo sancta Catharina, Græciæ gemma,* etc.). Mais après la première lettre, le mot a disparu sous une peinture moderne où l'on n'a pas même pris la peine de dissimuler, comme ailleurs, l'extrême différence des époques. Aussi l'interpolation saute aux yeux.

A droite et à gauche de cette même ligne, un sauvage (fantaisie fort à la mode vers ce temps-là) porte l'écusson d'Etienne Chevalier.

C. C.

SAINTE APOLLINE

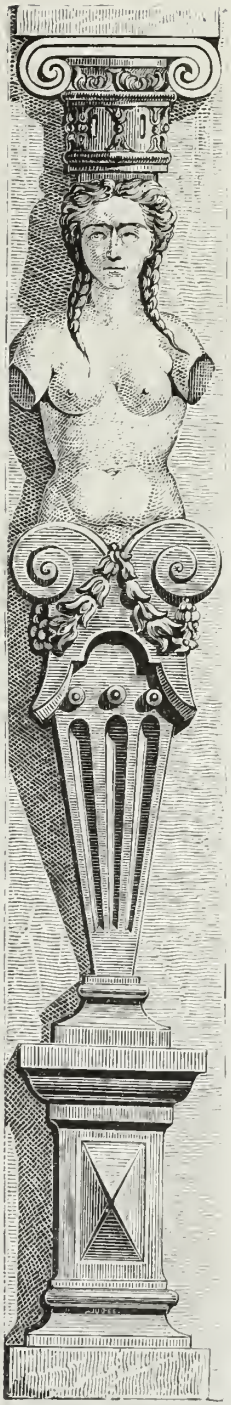
OU

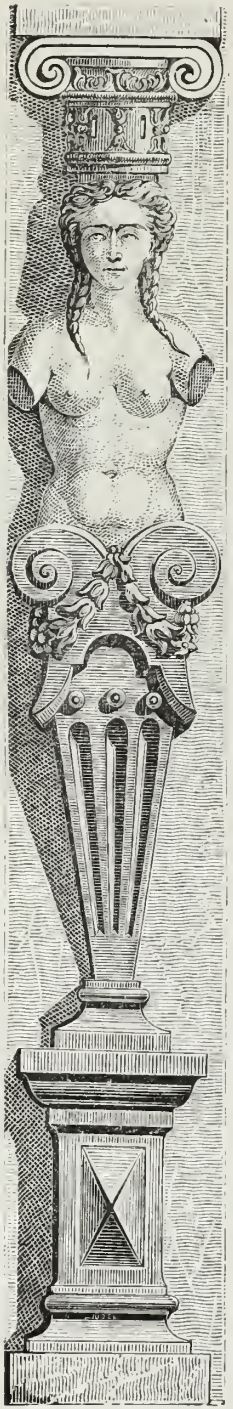
APOLLONIE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

La *Légende dorée*, dans un article qui ne semble pas appartenir à la rédaction générale de ce livre, raconte que les Alexandrins furent excités contre le christianisme par un magicien, et que le supplice de sainte Apollonie eut lieu à cette occasion. La ville d'Alexandrie, du temps de l'empire, fut toujours prompte aux émeutes et amoureuse du paganisme ou de l'hérésie à l'excès. Sous ce rapport, rien qui ne corresponde assez bien au caractère turbulent de cette ville, partie grecque, partie égyptienne, partie recrutée dans le commerce et les études.

Quant au magicien, je crois le reconnaître dans cette espèce de docteur à robe bleue, coiffé d'une haute calotte rouge, tenant de la main droite une baguette et de la gauche son grimoire. Derrière lui se voit la gueule de l'enfer avec quelques diables, suivant un usage habituel au moyen âge. Au-dessus de cette gueule infernale apparaît Satan avec une face composée de trois visages tellement fondus l'un dans l'autre, que l'on y voit à peu près quatre yeux, trois nez et trois bouches. C'était une imitation de la figure donnée à la sainte Trinité par quelques artistes du XVe siècle, mais qui a été condamnée depuis par les papes comme inven-





tion nouvelle et intolérable. Mais cela étant reçu à l'époque de Jean Foucquet, et les saints Pères ayant dit plus d'une fois que Satan se fait volontiers *le singe de Dieu*, ce serait la *Trinité satanique*, dont il est plus d'une fois question au moyen âge.

Si l'enfer est évoqué, le ciel ne manque pas d'apporter son aide; et du côté opposé nous apercevons les anges avec saint Michel, qui ont leur place sur les estrades des spectateurs. Au centre, dans la partie supérieure, des échafaudages couverts de draperies contiennent les curieux de distinction, tandis que le commun peuple semble se tenir assis par terre. Une sorte de trône, presque au centre des tribunes, demeure vide parce que le prince est descendu pour se tenir près de la vierge que l'on torture. Derrière ce trône drapé on pourrait penser voir des anges, parce que trois têtes de curieux semblent avoir un nimbe. Mais je crois qu'il y faut voir des chevelures éclairées de dorure, pour rejeter plus en arrière d'autres spectateurs qui se voient à mi-corps. Bien des assistants folâtrent, comme il arrive aisément dans une fête populaire; des musiciens, près du trône, entretiennent la gaieté ou la fureur générale; et l'on aperçoit même un joueur d'orgue, comme cela se rencontre dans quelques représentations du cirque au temps du Bas-Empire.

Sainte Apolline, liée violemment sur un ais, est livrée à quatre bourreaux dont les chausses mi-parties de jaune et de vert rappellent les serviteurs de ville dont le costume persiste encore en certains endroits d'Allemagne. L'un de ces exécuteurs tire rudement la chevelure de la sainte, pour faciliter l'office de l'autre, qui, armé d'une longue pince, brise les mâchoires de la martyre. Était-ce avec pareil outil ou tout simplement à coups de pierres que sainte Apolline eut les dents arrachées? Le fait est que la dévotion populaire l'avait désignée comme une patronne contre les maux de dents.

En avant, à gauche du spectateur, un bouffon (ou *fou de cour*), reconnaissable à sa marotte, fait un geste grossier, comme un homme à qui tout est permis. Je ne saurais dire s'il se moque de la sainte qui supporte de si grandes tortures pour des avantages invisibles, ou s'il ne baffoue pas son propre maître qui ne peut point venir à bout d'une simple femme, malgré tant de fureurs. Le reste du tableau ne présente à peu près rien que nous n'ayons déjà rencontré équivalemment ailleurs. Le B initial commençait probablement cette espèce d'antienne qui se rencontre dans plus d'un livre d'heures manuscrit : « *Beata Apollonia virgo fuit inclyta, cui pro amore Dei dentes extracti fuerunt*, etc. » Ce qui ne fait que rappeler la légende dont nous avons donné l'analyse.

Des sauvages et des sauvagesses portent l'inévitable écusson de maître Estienne Chevalier.

C. C.

Lectures
et
Meditations

JOB FRAPPÉ DE LA LÈPRE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Le célèbre affligé auquel l'Écriture Sainte a consacré un livre à part se voit ici dans un paysage où l'Orient n'a été mis à contribution ni pour l'aspect général des personnes, ni pour les arbres et l'architecture. On dirait que le château est celui de Vincennes; mais, outre que l'artillerie et les convenances modernes ont dû modifier beaucoup ce fort depuis Charles VII et Louis XI, la France avait alors bien d'autres donjons que le XVIIe siècle et les révolutions politiques ou économiques ont éventrés violemment ou laissé choir peu à peu.

Job étendu sur son fumier reçoit la visite de ses trois importuns consolateurs (Job, II, 11; etc.), et fait bien la mine de se dire qu'il les aurait volontiers dispensés de leur conversation soi-disant amicale. L'un d'eux, malgré des cheveux déjà grisonnants, s'efforce de jouer la compassion avec des airs de tête fort suspects de minauderie; mais il semble surtout préoccupé de relever son ample robe bleue, pour pouvoir aller faire le beau ailleurs sans trace d'une accointance si compromettante. Celui du milieu, avec une tournure doctorale, sera Baldad, Sophar ou Eliphaz, comme on voudra; mais il a l'air bien plus attentif à passer en revue ses propres maximes, pour conserver l'estime de ses compagnons, que soigneux de guérir le cœur souffrant du malheureux. On serait tenté de lui dire avec le fabuliste :

> Eh! mon ami, tire-moi du danger;
> Tu feras, après, ta harangue.

L'homme au turban est beaucoup plus tolérable avec ses yeux fixés vers le docteur qui pérore. Je n'oserais pourtant pas dire qu'il ne puisse être là comme un surcroît d'affliction pour le pauvre patient. Car son regard bonasse est peut-être moins un reproche adressé au flux de paroles dé-

bitées par le voisin qu'une admiration béate des belles choses proférées par ce savant homme, et un défi porté à la réponse.

Plus loin, vers la droite, et par le chemin qui longe la prairie où l'entretien a lieu, arrivent quatre personnages. Celui qui semble guider les autres a beau porter des traces de barbe, je soupçonne que le miniateur voulait en faire la femme de Job. Elle amène, si je ne me trompe, trois serviteurs dont le premier porte un bassin : il s'agit apparemment de nettoyer les membres du malade, et l'attitude de la maîtresse donne à soupçonner qu'elle se souciera peu d'y mettre la main. Son arrivée, d'ailleurs, pourrait bien avoir été imaginée par le peintre comme un dernier coup porté au serviteur de Dieu, en outre de toutes ses autres peines, puisque la Bible nous montre les maux du saint homme Job aggravés par le langage insultant de sa femme (Job, II, 9, 10). Toutefois je ne m'opposerais pas à une autre interprétation, que voici. Le petit groupe de l'arrière-plan indiquerait les parents de Job qui vinrent lui apporter des présents pour l'aider à réparer ses pertes (Job, XLII, 11). En ce cas, je n'aurais plus d'objection contre la barbe de celui qui marche en tête.

Les deux lignes écrites au bas de la page (*Regem cui omnia vivunt*, etc.) montrent que ce tableau servait de frontispice aux Matines des morts. Nous avons là le commencement de cet office, et la représentation ne pouvait pas être mieux choisie. Car les *leçons* des trois nocturnes sont empruntées au livre de Job, soit pour rappeler aux chrétiens la souffrance des âmes du purgatoire, soit aussi pour donner aux mourants et aux malades l'exemple de ce grand cœur qui, frappé si rudement par la main divine, ne laissa échapper nulle plainte dont le Ciel s'offensât (Job. II, 10; XLII, 7-9).

C. C.

JÉSUS-CHRIST MORT SUR LA CROIX

OU

LE RETOUR DE L'ESCORTE

MINIATURE APPARTENANT A M. AMBROISE FIRMIN DIDOT.

M. L. Curmer.

Voici les raisons qui nous ont déterminé à admettre la miniature possédée par M. Ambroise-Firmin Didot au nombre des œuvres de Foucquet.

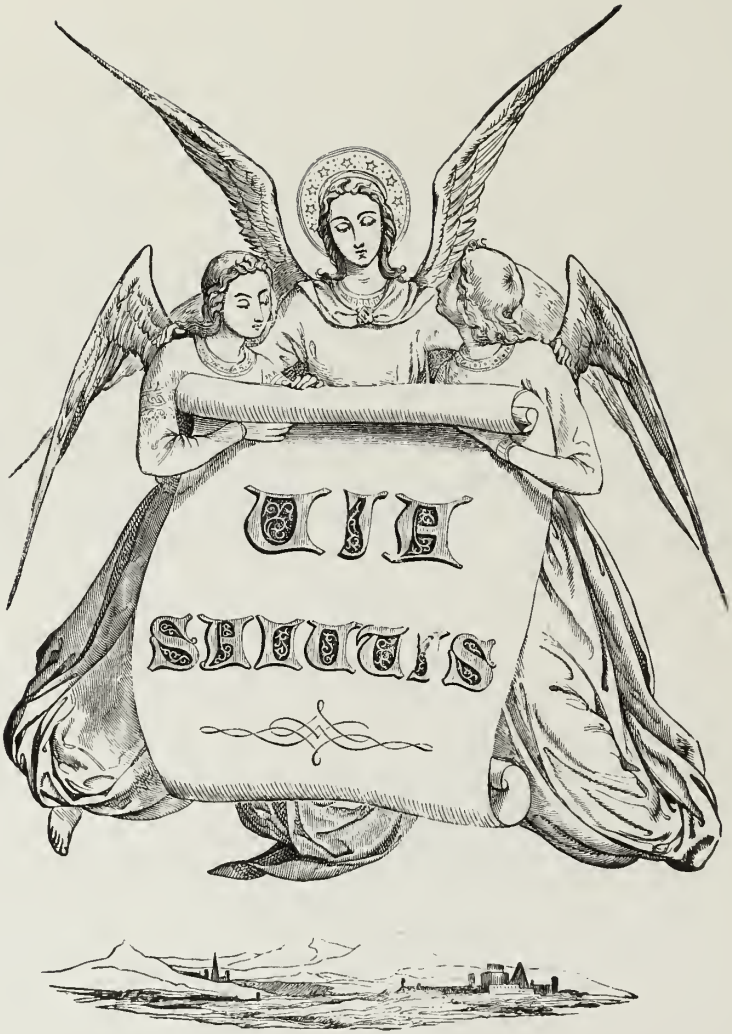
Cette miniature ne fait point partie, il est vrai, du livre d'Heures d'Estienne Chevalier; le format en est différent, et l'encadrement, composé de deux colonnes roses, semble indiquer un genre d'ornementation particulier appartenant à un autre manuscrit.

Le cavalier couvert d'une armure splendide nous semble de la même main que le roi gisant dans la miniature de *l'Arche d'Alliance prise par les Philistins*, lettre GGG. Le caractère de l'armure, son ornementation et le dessin qui la décore se rapportent de telle façon que l'identité est patente. Nous retrouvons encore cette armure dans la miniature de *l'Enterrement de la Vierge*, lettre R. Il en est de même dans celle de *Pompée*, lettre ZZ, et dans celle de *Jonathas*, lettre HHH.

Le Tite-Live de la Sorbonne, qui nous paraît être de Foucquet, offre aussi la reproduction de cette armure, qui semble un type favori du peintre de Tours.

Il est difficile, dans la description de miniatures non signées, de donner des indications précises, on ne peut que procéder du connu à l'inconnu; mais dans le sujet qui nous occupe la similitude paraît tellement flagrante, le faire a une telle parenté, que le rapprochement conduit à une analogie évidente.

Un doute cependant agite l'esprit en voyant l'effet du ciel, qui paraît d'une autre époque que les ciels des miniatures du livre d'Estienne Chevalier; il est plus tourmenté; mais la scène autorise si directement cette agitation, que la représentation se montre aussi heureuse que bien appropriée aux circonstances. La création est frémissante dans un cataclysme général, la terre se déchire, les nuages sont bouleversés dans l'émotion de l'immense événement qui vient de s'accomplir; il est naturel que le peintre soit sorti de sa placidité ordinaire, quand tout indique une agitation justifiée par les textes sacrés eux-mêmes. Si Foucquet avait été notre contemporain, on l'aurait accusé de *romantisme;* mais il faut reconnaître qu'il n'est que vrai et parfaitement en situation avec les faits qui accompagnent la mort du Sauveur du monde.



Boccace
Des cas des Nobles
hommes et
femmes malheureux

BOCCACE DE MUNICH

M. Waagen, directeur du Musée de Berlin.

Le manuscrit de Boccace peint par Jean Foucquet pour Estienne Chevalier est perdu pour la France, mais non pas pour l'étude. Voici en quels termes M. Waagen en parle :

« Je puis signaler, d'après les matériaux que j'ai réunis pour écrire l'histoire « de la peinture, un autre manuscrit à l'enluminure duquel Jean Foucquet a eu « une part considérable. C'est la copie de la traduction française de Laurent de « Premierfait de l'ouvrage de Boccace sur les hommes et femmes célèbres, copie « faite, suivant la souscription, par un certain Pierre Fort (lisez Faure), prêtre de « l'église de Saint-Denis, en l'année 1458. Ce manuscrit appartient à la Bibliothèque « royale de Munich. C'est un volume grand in-folio de 552 feuillets de très-fin « parchemin, qui présente en tête de sa première page une nombreuse assem- « blée, ou, comme je crois et ainsi qu'on l'appelle, un lit de justice. Une personne « assise sur un trône et sous un baldaquin me paraît être le roi Charles VII. A « l'appui de cette opinion, je signalerai d'abord les lis d'or sur le baldaquin et sur « le tapis; ensuite, de chaque côté, sur la tapisserie, deux cerfs blancs debout, qui « tiennent l'écusson royal, composé de trois fleurs de lis surmontées d'une cou- « ronne. Dans une salle carrée, entourée d'armoires, se tiennent plusieurs per- « sonnages considérables. Le peuple, qui cherche à pénétrer, est repoussé de loin « en loin par les gardes. L'étendue considérable, la disposition habile, le dessin « parfait, la personnification surprenante des figures, l'exécution excellente, font « de cette peinture l'une des plus importantes que je connaisse de ce peintre, le « premier des peintres du XVe siècle, dans sa direction et son système réalistes. « A la tête de chacun des neuf livres se trouve une grande miniature qui occupe « deux tiers ou la moitié de la page; toutes elles sont très-remarquables et tra- « hissent la main de Jean Foucquet, mais toutes aussi elles sont inférieures à la « première. Quelques-unes des nombreuses miniatures de moindre dimension, « qui deviennent d'une exécution plus faible en se rapprochant de la fin, montrent « la main d'un élève; plusieurs d'entre elles, comme par exemple Adam et Ève « chassés du Paradis (fol. 12 a), dont les motifs ont de la liberté et de la grâce, « les formes du nu de la finesse et de la justesse, sont au contraire très-certaine- « ment de la main du maître; malheureusement on a gratté les trois dernières « lignes de la souscription de l'écrivain Faure, qui contenaient sûrement le nom « de celui qui a commandé ce précieux monument et peut-être aussi le nom du

« peintre. Il serait possible qu'on tirât quelque induction utile de cette conclu-
« sion : *Pour et au profit de honnourable homme et saige maistre....* et de la de-
« vise : *sur ly n'a regar*, qui est répétée souvent, et en particulier sur la minia-
« ture (du folio 10 a), où le scribe offre le manuscrit à celui qui lui a ordonné de
« le transcrire. »

M. le Comte (depuis Marquis) Léon de Laborde, membre de l'Institut, directeur des Archives de l'Empire.

Je compléterai cette description avec les notes que j'ai prises à Munich en 1840, et que j'avais laissées de côté lors de la rédaction du premier volume de cet ouvrage, parce qu'elles ne me semblaient pas offrir la garantie d'études assez sérieuses, assez spécialement dirigées vers le but que je poursuis aujourd'hui; mais maintenant qu'elles se trouvent corroborées par la sagace critique de M. Waagen, je n'ai plus de doute sur mes impressions premières. Voici ce que j'écrivais à cette époque devant le manuscrit, en passant en revue la riche collection de manuscrits à miniatures et à curieuses reliures de la Bibliothèque royale : Boccace. « *Magnifique manuscrit français*. Ses miniatures, de différentes mains, les meilleures du peintre des miniatures de M. Brentano, c'est-à-dire des Heures d'Estienne Chevalier. Ce manuscrit a été également fait pour le trésorier de France, ainsi que l'indiquent la suscription mutilée et sa devise *sur ly n'a regar*. Le scribe a mis son nom et son adresse dans cette suscription : *Au lieu de Auberuillr* (Aubervilliers ([1]) *lès Saint Denis en France par moy pierre faure humble prêtre*. Ce beau manuscrit, relié admirablement au XVIe siècle, est couvert des ornements les plus délicats imprimés en or et au petit fer. A l'intérieur, des passages entiers du texte ont été griffonnés par un *sous-bibliothécaire*, nommé Hardt, qui corrigeait de la même brutale manière les plus anciens manuscrits grecs. Ce vandalisme motiva l'ordonnance de l'électeur de Bavière par laquelle deux bibliothécaires devaient être toujours ensemble pour ouvrir un manuscrit de sa bibliothèque. » (*La Renaissance des arts*, par M. le comte de Laborde. Paris, 1855, p. 722.)

Notre publication a reproduit dans sa grandeur naturelle la miniature de Foucquet; nous ne pouvons mieux faire pour compléter les descriptions de MM. Waagen, marquis de La Borde et Vallet de Viriville, que de renvoyer aux deux notices qui accompagnent la miniature :

LES NOBLES MALHEUREUX

DE J. BOCCACE.

M. Vallet de Viriville, professeur à l'École des chartes.

Ce manuscrit in-folio, sur parchemin vélin, n° 38 (de la réserve, *cimelia*), porte quarante centimètres de hauteur et vingt-neuf de large. Il se compose de trois cent cinquante feuillets, numérotés, seulement au recto, par une main moderne.

1. L'église d'Aubervilliers, près de Saint-Denis, *Notre-Dame des Miracles* ou *des Vertus*, était célèbre par sa statue miraculeuse de la Vierge, qui attirait les pèlerins de toutes parts. Louis XI s'y rendit en 1474 et 1476. On disait que l'image en plomb qu'il portait à son chapeau représentait la vierge d'Aubervilliers.

Exécuté avec une rare élégance, sous tous les rapports, il tire de ces circonstances extérieures l'intérêt spécial qui le recommande aux archéologues. Jetons d'abord un coup d'œil général sur le manuscrit, texte et ornements. Le texte débute ainsi (fol. 4) : « Cy commence le premier prologue du translateur du livre de Jehan Boccace, *des cas des Nobles hommes et femmes.* — A puissant, noble et excellent prince Jehan, filz de roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitou, d'Estampes, de Boulogne et d'Auvergne, Laurent de premier fait, etc., etc. » Après ce premier prologue vient (fol. 10) un *second prologue de Laurent*, etc. Puis, à la suite des rubriques fol. 11 verso), se succèdent les neuf livres de prose française qui composent cet ouvrage, bien connu des bibliophiles. La fin s'annonce par deux rubriques séparées. Voici la première (fol. 350 verso) : « Cy fine le IXe et derrenier livre de Jehan Boccace, *des cas des malheureux Nobles hommes et femmes*, translaté de latin en françois par maistre Laurent de premier fait, clerc du diocèse de Troyes, le lundi xve jour d'avril, l'an de grâce mil CCCC et neuf après Pasques. A Dieu grâces. » La dernière rubrique est ainsi conçue : « L'an mil quatre cens cinquante et huit et le vingt-quatriesme jour de novembre, régnant Charles VIIe de ce nom, par la grâce de Dieu roy de France, l'an de son règne le xxxvje, fut accompli de copier et transcrire ce présent livre de Boccace, cy-dessus intitulé, au lieu de Haubervillier-lez-Saint-Denis, en France, par moy, Pierre Faure, humble presbstre et serviteur de Dieu, curé dudit lieu, pour et au prouffit de honnourable homme et saige maistre. . . . . .
. . . . . » La fin de cette inscription, portant sur trois lignes d'écriture, a été grattée avec un soin remarquable. On peut cependant, à l'aide d'un examen très-attentif, reconnaître encore quelques traces de la rubrique si savamment altérée. Tels sont, si je ne me trompe, ces deux mots qui la terminent : « .... notre sire. »

Ce manuscrit est décoré de quatre-vingt-onze miniatures ou sujets peints, sans compter les rinceaux, fleurons, lettrines, devises et autres ornements. Ces peintures occupent tantôt la page entière, tantôt la moitié supérieure d'une page, tantôt un quartier de colonne, tantôt enfin un espace moindre que ce dernier.

La première peinture est un frontispice placé immédiatement après une feuille de garde, au folio 2 verso. Ce frontispice, d'une beauté et d'un intérêt tout à fait extraordinaires, mérite un examen spécial, que nous lui consacrerons bientôt.

Une deuxième miniature, placée au folio 4, paraît être la copie ou l'imitation, prise en 1458, d'une miniature plus ancienne, sur le manuscrit de 1409. On y voit le duc *Camus*, le duc Jean (mort en 1416), assis sur un trône et recevant d'un clerc (Laurent de premier fait?) le manuscrit des *Nobles*. Cette effigie, je parle de l'effigie du prince, est donc de seconde main. On y reconnaît toutefois l'habile reproduction d'un véritable portrait. Dans le fond, d'autres figures représentent les principaux personnages qui sont les héros du livre. Au-dessous et en avant de cette composition, on remarque, peinte sur une frise ou bordure d'encadrement, la devise suivante, qui se retrouve en huit autres endroits dans le cours du manuscrit : SUR LY N'A REGARD.

Au feuillet 10, une peinture occupe la moitié supérieure de la page. C'est ici, à proprement parler, que commence le texte. A gauche, un édicule, imité de l'antique, montre l'*acteur* écrivant son livre. Devant lui, sont groupés les personnages dont il a retracé les infortunes. A droite, une place publique : la scène se passe à Florence. Un messager à genoux et tête nue présente le livre à un prince, qui le reçoit debout et la tête couverte.

Au folio 12, une vignette, plus petite, représente Adam et Ève chassés du paradis terrestre.

Les miniatures se reproduisent et se succèdent ainsi à de courts intervalles : les plus grandes, les plus importantes, en tête de chaque livre, et les moindres, dans les colonnes du texte. Ornées de simples fleurons, etc., mais sans figures, les lettrines ont été exécutées uniformément par un calligraphe distinct. Les miniatures à sujets ne sont pas toutes de la même main. On sent à travers leur diversité comme l'unité d'une école, et cette école est celle de Jean Foucquet. Ses caractères distinctifs sont : 1° l'influence marquée de l'antique et de l'Italie (1); 2° une entente particulière et souverainement habile du paysage français. Comme exemples de l'influence de l'antique, je puis citer diverses pages ou compositions dans lesquelles on ne trouve pas une seule ogive, mais des monuments à plein cintre, avec piliers corinthiens, attiques et rotondes. Les costumes militaires manifestent aussi, particulièrement, la même influence. Ils diffèrent sensiblement de ceux qu'on rencontre dans les autres manuscrits de la même époque, et se rapprochent beaucoup du goût qui devient dominant et banal à la fin du XVe siècle. Ce n'est plus là l'*écrevisse* des armuriers du moyen âge, mais bien le tonnelet, les tassettes, etc. C'est, en un mot, l'armure antique telle que nous l'offrent les modèles de la statuaire romaine qui décorent nos musées.

Revenons maintenant au frontispice, qui, seul, paraît être entièrement de la propre main de Foucquet. Ce tableau, peint avec un admirable talent, surpasse en beauté, en importance, le peu que nous possédons en France de cet artiste insigne. Sauf peut-être les feuillets du livre d'Heures de Francfort, peints par le même Foucquet plus tard que le manuscrit de Munich, celui-ci l'emporte sur tout ce que nous connaissons en monuments de ce genre. Une étroite bordure encadre la scène; cette bordure est composée de rectangles qui se succèdent alternativement dans cet ordre : le premier rouge, le deuxième blanc, le troisième vert; puis de nouveau : rouge, blanc, vert, et ainsi de suite. Sur les rectangles court un rinceau de fleurs diverses. Le tableau occupe, comme on se le rappelle, toute la page. On y voit le roi de France Charles VII tenant un grand conseil ou audience publique. L'assemblée siége dans une enceinte tapissée d'une étoffe bleue semée de fleurs de lis d'or. Cette enceinte a la forme d'une losange. En face du spectateur, à l'extrémité du petit axe, le roi est assis sur son trône, que surmonte un ciel ou dais fleurdelisé. A droite et à gauche, s'élève une sorte de paravent, qui présente également les trois couleurs : rouge, blanc, vert, orné de roses rouges et blanches. On sait que ces trois couleurs étaient ce que nous nommons aujourd'hui la livrée

1. Foucquet avait peint à Rome le portrait d'Eugène IV (1431-1447). Il connaissait donc l'Italie et n'avait pu manquer de visiter Florence.

et ce qui s'appelait alors la *devise* du roi. Des deux côtés, l'écu de Charles VII, soutenu de ses supports : deux cerfs blancs ailés et portant au cou une couronne d'or. Chacun des angles latéraux ou *huis* du conseil est gardé par un huissier. A l'entrée, qui se voit au premier plan, deux huissiers, escortés de dix guisarmiers, contiennent et refoulent un nombreux public. Cent quarante conseillers garnissent la cour et siégent, sans compter le roi, dans l'enceinte fermée. Le tableau présente, au total, environ trois cents têtes, peintes avec un ensemble, une variété et un talent de composition hors ligne (1). Charles VII, la figure et la tête rases, vêtu d'une robe bleue, a pour coiffure un chapeau orné d'orfévrerie. Son visage, bien que réduit à des dimensions microscopiques, est un caractère frappant de vérité iconographique. D'excellents portraits que nous possédons de ce roi offrent à cet effet un moyen aisé de contrôle. Le comte du Maine, prince du sang, est assis à la droite du monarque. Au-dessous se tiennent le connétable et le chancelier. L'un des magistrats, debout, lit, en s'adressant au chancelier, une pièce judiciaire qu'il tient à la main. Tous les autres membres sont assis par classes, chacun selon son titre et son rang.

La reliure mérite aussi qu'on s'y arrête. Elle est dans le goût de Le Gascon et paraît dater de la première moitié du XVIIe siècle. La tranche est dorée, mais unie, sans gaufrure. Deux ais de bois qui recouvrent les plats font biseau en dedans, en regardant les tranches. Ils sont maintenus par un beau et solide fermoir de cuivre doré. Le livre est couvert de maroquin rouge plein, tout doré à petits fers. Cette broderie d'or se compose, au dos, d'entre-deux élégants et légers, que séparent les nerfs. Sur les plats, une losange, placée dans un rectangle, est encadrée par une large et riche dentelle. On remarque, parmi les dessins qui ornent la losange, un oiseau et une *licorne*. Une *licorne* se rencontre également à l'intérieur du manuscrit, au folio 81, dans les ornements de la bordure ou rinceau qui embellissent cette page.

On ignore, à Munich, la provenance de ce volume aussi bien que la date de son entrée. La plus ancienne notice qui le concerne est celle du catalogue Schmeller, rédigé en 1844.

Plusieurs questions intéressantes se rattachent à ce monument. La première est de savoir pour qui et dans quelles circonstances fut exécuté ce magnifique manuscrit. Le nom de ce personnage a été, comme nous l'avons dit, soigneusement effacé par une main moderne. Mais divers signes, que nous recueillerons avec le même zèle, nous permettront, je crois, d'y suppléer.

Denis Godefroy, auteur des *Remarques sur l'histoire de Charles VII*, s'exprime en ces termes : « Dans une grande maison size à Paris, rüe de la Verrerie, appartenant autrefois à la famille des Chevalier et à présent à messieurs de Sallo, conseillers au Parlement, alliez de cette famille, autour du ceintre de la porte d'une petite cour qui mène au jardin, se voit une forme d'anagramme d'Agnès de *Surel*, autrefois ainsi nommée au lieu de *Sorel*, maistresse de Charles VII, qui se lit en

1. Il offre, sous ce rapport, une certaine analogie avec le célèbre tableau de l'*Agneau*, qui est à Saint-Bavon de Gand. De là une tradition, évidemment erronée, qui règne à la bibliothèque de Munich et qui attribue ce frontispice aux frères Van Eyck.

grandes lettres antiques, gravées sur la pierre, avec des feuilles d'or entrelassées, en cette sorte : RIEN SUR L, N'A REGAR, etc., etc. » Cette tradition, rapportée par Godefroy, a, depuis, servi de base à de nombreux commentaires tendant à faire d'Agnès Sorel l'amante infidèle, et d'Étienne Chevalier (célèbre contemporain d'Agnès) un rival heureux de Charles VII. La devise que reproduit le manuscrit nº 38 de Munich nous sera en cette circonstance d'une double utilité. Elle peut nous servir, d'une part, à découvrir le nom du premier propriétaire de cet ouvrage, et, de l'autre, à éclaircir le point historique touché par Godefroy. Il est évident, en effet, que la devise de la rue de la Verrerie et celle du manuscrit de Munich sont identiques. Elles se rapportent à un seul et même personnage, qui est bien cet Étienne Chevalier. Seulement, au lieu d'un L suivi d'une virgule, que présente la reproduction imprimée par Godefroy, il y a dans les neuf inscriptions répétées de Munich : LY (1). Différence très-considérable : car, au lieu d'une femme, c'est un homme que désigne ce pronom masculin (2). Ainsi s'écroule tout l'échafaudage de malignes suppositions dirigées contre la belle Agnès (3).

Nous connaissons par d'autres monuments les armoiries d'Étienne Chevalier, notamment la gravure de Langot, qui accompagne l'ouvrage cité de Godefroy. La principale pièce de ses armoiries consistait en une licorne; cet animal, célèbre dans le bestiaire du moyen âge, était à la fois le symbole d'un *Chevalier* et de la chevalerie. Nous avons vainement cherché sur le manuscrit et dans le manuscrit de Munich cet écu de la famille des Chevalier; mais la licorne, comme on l'a vu, se rencontre à l'intérieur et à l'extérieur du volume.

Nous pensons enfin que l'on peut, en bonne critique, suppléer la partie grattée de la rubrique finale (4). Consultons, pour cet effet, l'épitaphe tumulaire d'Étienne, placée jadis à Notre-Dame de Melun, sur la sépulture de sa famille, et qui nous a été conservée (5). A l'aide de ce secours, l'inscription mutilée devra être restituée, ou à peu près, en ces termes : .... « Pour et au prouffit de honnourable homme et saige maistre Estienne Chevalier, conseiller, maistre des comptes et trésorier général du roy nostre sire. »

Le sujet traité dans le frontispice par Foucquet offre également un intérêt historique. Nous savons que la copie du texte fut achevée le 24 novembre 1458. Au moment même où se terminait ce travail, le roi Charles VII venait de tenir à Vendôme une haute cour de justice, à laquelle assistait Étienne Chevalier (6). Il s'a-

1. La forme de l'Y, voy. planche 271, figure 4, explique aisément cette altération ou erreur de lecture.

2. Et cet homme apparemment c'est Chevalier lui-même. Le sens général de cette obscure devise paraît équivaloir à *sans reproche*.

3. Je suis heureux de m'être rencontré sur ce point avec deux observateurs distingués, dont les recherches m'étaient inconnues lors de mon voyage à Munich (août 1854). L'un est M. Waagen, directeur du musée de Berlin; et l'autre, M. le comte Léon de Laborde. Voy. *la Renaissance des arts*, etc., par M. de Laborde, 1855, in-8º, p. 724 et 725.

4. Voyez ci-dessus au commencement de cet article, p. 97.

5. Cy gist feu honorable homme et sage maistre Estienne Chevalier, jadis conseiller et maistre des comptes du roy nostre sire et trésorier de France, etc. Godefroy, ouvrage cité, p. 885, et Grésy, *Recherches sur Notre-Dame de Melun*, 1845, in-8º, p. 6.

6. Ms. 8415 C, Bibliothèque impériale; *Cérémonial françois* de Godefroy, t. II, p. 441 et suiv. La cour se réunit le 15 août, et la sentence fut prononcée le 10 octobre, *en l'absence de l'accusé*.

gissait de juger un prince du sang, prévenu des crimes de lèse-majesté et de haute trahison. Jean, duc d'Alençon, avait été le compagnon d'armes de la Pucelle et avait pris une part importante aux glorieux exploits de cette période. Mais plus tard, cédant à l'impulsion de son caractère impétueux et vindicatif, il crut voir ses services méconnus et tourna son ressentiment contre le roi de France. Le duc s'oublia jusqu'à nouer des trames coupables avec les ennemis que naguère encore, lors du recouvrement de la Normandie, il avait vaillamment combattus. Charles VII résolut de frapper un coup d'éclat, et de faire, comme justicier, un grand exemple. Par ses ordres, Jean, duc d'Alençon, fut arrêté dans son hôtel, à Paris. De là, il fut amené prisonnier en présence du roi, qui le traduisit devant une assemblée solennelle des pairs, à Vendôme. Le duc fut condamné à mort, mais le roi lui fit grâce de la vie. Toute un carrière de hauts faits plaidait en sa faveur contre une fin mauvaise. Tel est le lien d'analogie qui rattachait cette page contemporaine au recueil historique et moral composé par le littérateur florentin. En faisant retracer par le premier peintre de son temps ce dramatique épisode, en donnant ce frontispice au recueil des *Nobles malheureux*, Étienne Chevalier manifestait ainsi en faveur de l'illustre condamné, au moment même où s'appesantissait sur ce dernier la rigueur de la justice, une généreuse sympathie. Ce trait de caractère s'accorde heureusement avec l'idée élevée que nous nous faisons de ce personnage financier, qu'animait un goût passionné pour les arts, qui leur accorda un utile patronage, et qui paraît avoir fait toute sa vie le plus noble emploi de ses richesses.

Ce goût du luxe et des arts allié à l'opulence se perpétua pendant le cours de plusieurs générations chez ses descendants (1). Au XVIIe siècle, le dernier rejeton mâle et légitime de cette famille, à laquelle Denis Godefroy, l'historiographe, était allié (2), s'appelait Nicolas Chevalier, baron de Crissé, etc., etc. Né à Paris, en 1562, Nicolas fut successivement page de Henri, roi de Navarre (depuis Henri IV, roi de France), capitaine de chevau-légers, l'un des colonels de la milice bourgeoise de Paris, conseiller au Parlement, maître des requêtes, intendant de Champagne, deux fois ambassadeur, et enfin président à mortier, du vivant de ce monarque. Sous le règne de Louis XIII, il poursuivit sa carrière et parvint à la plus haute fortune. Premier président de la Cour des aides, chevalier de Saint-Michel, directeur des finances et l'un des principaux du conseil du roi, surintendant de Navarre et Béarn, chancelier de la reine, il mourut en 1630, au moment où il briguait la charge de garde des sceaux de France. Il légua par son testament, à l'Hôtel-Dieu, dont il était maître et administrateur, tous ses meubles meublants,

— « A Jehan Thion, foulon de drap, demourant à Vendosme, pour avoir refoulé et nettoyé en savon, ou mois d'octobre, quatre pièces de tapisserie semez de fleurs de liz, aux armes de France, qui avoient servy sur le pavé de la salle du parlement, garny des pers de France, naguères lors illec tenu pour le fait du duc d'Alençon, la somme de cxxij sous vj deniers tournois. » (Compte de l'argenterie, déjà cité, f° lviij.) Voy. ci-dessus la description du frontispice. On voit par ces détails que Foucquet, selon toute vraisemblance, peignit cette scène en témoin oculaire (si ce n'est comme peintre du roi) et sur des croquis pris d'après nature.

1. *Nouvelle Biographie générale*, publiée par MM. Didot, au mot *Chevalier*, t. X, colonne 254, note 1.

2. *Histoire de Charles VII*, p. 889.

estimés plus de cent mille livres. « Il étoit, continue son généalogiste Denis Godefroy, à qui nous empruntons ces détails, il étoit sçavant, laborieux, aimant la lecture des bons livres, ayant à ce sujet recueilly une très-ample bibliothèque, composée d'une recherche curieuse en toutes sortes de sciences ; de laquelle il a fait don, par un testament, au sieur Longueil, son neveu, *avec prière de la vouloir conserver* et augmenter en faveur des gens doctes. Il orna de plus ladite bibliothèque de figures, d'antiques tableaux de prix, manuscrits rares : le tout de grande valeur (1). » Le baron de Crissé ne laissa pour héritiers que des nièces et des neveux par alliance. En 1660, la maison d'Étienne Chevalier, située rue de la Verrerie, entre la rue du Renard et la rue Barre-du-Bec, où le trésorier du roi de France avait été l'amphitryon de Louis XI, était possédée par des descendants indirects. Les traditions étaient alors tellement altérées, que le propriétaire, M. de Sallo (l'un des fondateurs du *Journal des Savants*), ne savait plus lire, comme on l'a vu, la devise du fondateur. Nicolas Chevalier fut sans doute le possesseur riche et zélé qui fit revêtir le précieux manuscrit peint par Foucquet de sa reliure dorée à la licorne. Puis d'indignes héritiers, sans respect pour la recommandation du testateur, auront ensuite aliéné ce volume, en grattant toutefois, par vergogne, le nom d'Estienne *Chevalier*, qui dénonçait en quelque sorte, aux yeux de tous, leur vandalisme ou du moins leur infidélité.

La Bibliothèque impériale de Paris possède une trentaine d'exemplaires manuscrits des *Nobles malheureux*. Mais aucun d'eux, comme je l'ai dit, n'est le manuscrit original. Aucun d'eux n'est comparable, sous le rapport de l'exécution, à celui que nous venons de décrire. Ce monument, méconnu à Munich, fatigué par une exhibition quotidienne (2), ne saurait être à sa place en Bavière, aux yeux mêmes de ses possesseurs actuels. Rendu à la France moyennant la juste indemnité d'un échange (3), il recouvrerait sa patrie. Ce beau livre remplirait ainsi, *en faveur des gens doctes*, un vœu qui fut celui d'Étienne et de Nicolas Chevalier. Ce vœu sera partagé et répété, nous l'espérons, par tous les amis de notre histoire.

1. *Histoire de Charles VII*, p. 891.

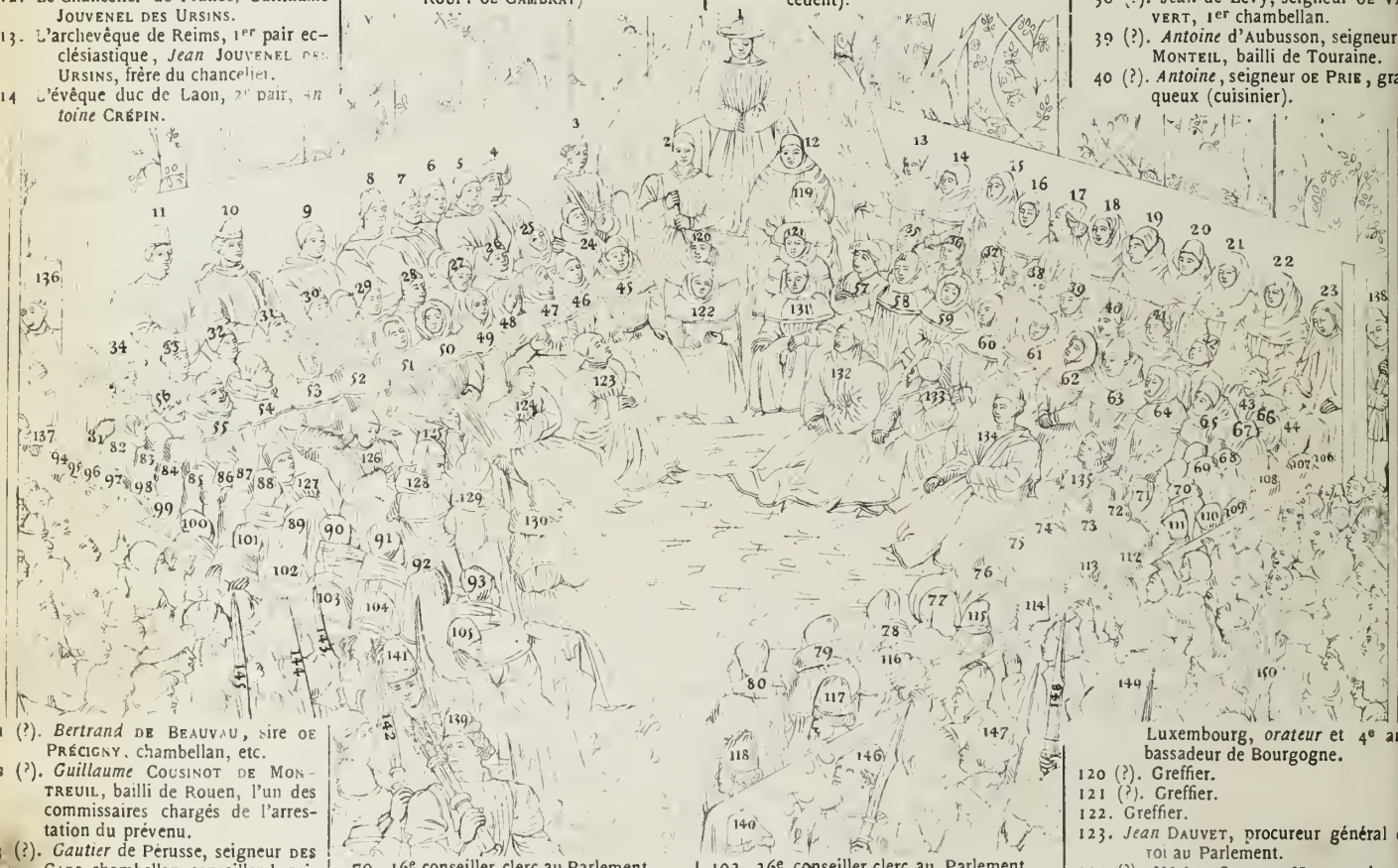
2. J'invoquerai sur ce point, pour l'appuyer à mon tour, le témoignage de M. le comte de Laborde, qui remonte à 1840. Voy. *la Renaissance*, etc., déjà citée, p. 724-725.

3. L'opinion publique des archéologues désigne d'avance comme pouvant servir à cet échange la *Généalogie des ducs de Bavière*, suite de gouaches originales, peintes au XVIe siècle en Bavière. Ce tableau représente, en soixante-deux figures en pied, les ducs de Bavière, depuis Bavarus jusqu'à Sigismond. Il est exposé dans l'une des salles de la Bibliothèque impériale de Paris.

DÉSIGNATION DES PERSONNAGES

REPRÉSENTÉS DANS LE FRONTISPICE DU MS. DE MUNICH

1. Le Roi CHARLES VII.
2. *Jean*, bâtard d'Orléans, comte de Dunois et de LONGUEVILLE.
3. *Charles*, duc de BERRY, dit le *Petit Seigneur*, 2e fils du roi.
4. *Charles*, duc d'ORLÉANS (le poëte), représentant le 1er pair laïque.
5. *Jean*, duc de BOURBON, 2e pair.
6. *Jean* d'Orléans, comte d'ANGOULÊME, frère du duc et de *Dunois*, 3e pair.
7. *Charles*, comte du MAINE. 4e pair.
8. *Charles* d'Artois, comte d'EU, 5e pair.
9. Gaston, comte de FOIX, 6e pair.
10. *François*, comte d'ETAMPES; depuis FRANÇOIS II, duc de Bretagne.
11. *Louis* de Bourbon, comte de VENDOME.
12. Le Chancelier de France, *Guillaume* JOUVENEL DES URSINS.
13. L'archevêque de Reims, 1er pair ecclésiastique, *Jean* JOUVENEL DES URSINS, frère du chancelier.
14. L'évêque duc de Laon, 2e pair, *Antoine* CRÉPIN.
15. L'évêque duc de Langres, 3e pair, *Guy* BERNARD.
16. L'évêque comte de Beauvais, 4e pair, *Guillaume* DE HELLANDE.
17. *Louis* des sires et comtes d'ALBRET, protonotaire apostolique, évêque d'Aire (en commende). Il porte l'habit laïque.
18. L'évêque comte de Châlons, 5e pair, *Geoffroy* SOREAU, cousin d'Agnès Sorel.
19. L'évêque comte de Noyon, 6e pair, *Jean* DE MAILLY.
20 (?). L'évêque de Paris (*Guillaume* CHARTIER).
21 (?). L'évêque d'Agde (*Étienne* DE ROUPY DE CAMBRAY)
22 (?). L'évêque de Viviers (*Élie* DE POMPADOUR).
23. L'abbé de Saint-Denis (*Philippe* DE GAMACHES).
24. Le 1er président du Parlement (*Pierre* DE SEPEAULX).
25 (?). Le 2e président (*Robert* THIBOUST).
26 (?). Le 3e président (*Élie* DE TOURETTES).
27 (?). *Pierre* de Bourbon, sire de BEAUJEU.
28 (?). *Philippe* de SAVOIE, fils du duc Louis.
29 (?). *François* d'ORLÉANS, fils de Jean, comte de Dunois (marié en 1469 à Agnès de Savoie, sœur du précédent).
30 (?). Le comte de LAVAL (*Guy*).
31 (?). *Raoul* DE GAUCOURT, grand maître de l'hôtel, ou grand maître de France.
32 (?). L'amiral de France *Jean* DE BUEIL.
33 (?). Le grand prieur de France, Frère *Nicole* DE GIRÊME, gouverneur militaire.
34 (?). *Louis*, marquis de SALUCES, conseiller du roi.
35 (?). *Louis*, seigneur d'ESTOUTEVILLE grand échanson.
36 (?). *Bertrand V*, seigneur DE LA TOUR, comte et dauphin d'Auvergne.
37 (?). *Jean* d'Estouteville, sire DE TORCY, grand maître des arbalétriers.
38 (?). *Jean* de Levy, seigneur DE VAUVERT, 1er chambellan.
39 (?). *Antoine* d'Aubusson, seigneur DE MONTEIL, bailli de Touraine.
40 (?). *Antoine*, seigneur DE PRIE, grand queux (cuisinier).



41 (?). *Bertrand* DE BEAUVAU, sire DE PRÉCIGNY, chambellan, etc.
42 (?). *Guillaume* COUSINOT DE MONTREUIL, bailli de Rouen, l'un des commissaires chargés de l'arrestation du prévenu.
43 (?). *Gautier* de Pérusse, seigneur DES CARS, chambellan, conseiller du roi.
44 (?). Le prévôt des maréchaux (justicier de l'armée), *Tristan* LHERMITE.
45 (?). Me Denis d'AUSSEURE, conseiller au grand conseil.
46 (?). Me *Laurent* PATARIN, id.
47. 1er conseiller clerc au Parlement de Paris.
48. 2e id
49. 3e id.
50. 4e id.
51. 5e id.
52. 6e id.
53. 7e id.
54. 1er conseiller laïque ou lai au Parlement de Paris.
55. 2e id.
56. 3e id.
57 (?). Le prévôt de l'hôtel du roi (*Jean de la* GAROETTE).
58. 4e conseiller lai au Parlement.
59. 8e conseiller clerc au Parlement.
60. 9e id.
61. 10e id.
62. 11e id.
63. 6e conseiller lai au Parlement.
64. 12e conseiller clerc au Parlement.
65. 6e conseiller lai au Parlement.
66. 13e conseiller clerc au Parlement.
67. 14e id.
68. 15e id.
69. 7e conseiller lai au Parlement.
70. 16e conseiller clerc au Parlement.
71. 17e id.
72. 18e id.
73. 8e conseiller lai au Parlement.
74. 19e conseiller clerc au Parlement.
75. 20e id.
76. 9e conseiller lai au Parlement.
77. 21e conseiller clerc au Parlement.
78. 10e conseiller lai au Parlement.
79. 11e id.
80. 12e id.
81. 13e id.
82. 21e conseiller clerc au Parlement.
83. 14e conseiller lai au Parlement.
84. 15e id.
85. 22e conseiller clerc au Parlement.
86. 16e conseiller lai au Parlement.
87. 23e conseiller clerc au Parlement.
88. 17e conseiller lai au Parlement.
89. 24e conseiller clerc au Parlement.
90. 18e conseiller lai au Parlement.
91. 19e id.
92. 25e conseiller clerc au Parlement.
93. 20e conseiller lai au Parlement.
94. 21e id.
95. 22e id.
96. 23e id.
97. 24e id.
98. 25e id.
99. 26e id.
100. 27e id.
101. 28e id.
102. 26e conseiller clerc au Parlement.
103. 27e id.
104. 29e conseiller lai au Parlement.
105. 30e id.
106 (?). *Jean* BUREAU, trésorier de France.
107 (?). *Jean* LE BOURSIER, seigneur d'Esternay, trésorier.
108 (?). *Étienne* CHEVALIER, trésorier.
109 (?). *Jean* HAROUIN, trésorier.
110 (?). *Pierre* BERARD, maître des comptes.
111 (?). *Pierre* OU REFFUGE, général des finances.
112 (?). *Mathurin* ou *Mathelin* BRACHET, seigneur de Montaigu, sénéchal de Limousin.
113 (?). *Gilles* DE ROUVROY-SAINT-SIMON, bailli de Senlis, dit *le grand bailly*.
114 (?). Messire *Simon* DE LALAIN, 1er ambassadeur de Bourgogne.
115 (?). *Jean* DE CROY, sr DE CHIMAY, 2e ambassadeur de Bourgogne.
116 (?). *Jean* LEFEVRE, seigneur DE SAINT-REMY, dit *Toison d'or*, hérault, 3e ambassadeur de Bourgogne (Voy. no 119).
117 (?). *Henri* DE MARLE, maître des requêtes, suppléant (Voy. 132 et s.).
118 (?). *Pierre* d'ORIOLE, général des finances ou maître des comptes, suppléant.
119 (?). Me *Jean* LORFÈVRE, président du Luxembourg, *orateur* et 4e ambassadeur de Bourgogne.
120 (?). Greffier.
121 (?). Greffier.
122. Greffier.
123. *Jean* DAUVET, procureur général du roi au Parlement.
124 (?). Me *Jean* SIMON, 1er avocat du roi.
125 (?). Me *Jean* BARBIN, 2e avocat du roi.
126 (?). Le chancelier de Bourbonnais (Jean DE ST-HAON)?
127 (?). *Jacques*, sire DE RAMBURES.
128. 31e conseiller lai au Parlement.
129. 28e conseiller clerc au Parlement.
130. 29e id.
131 (?). Greffier.
132. 1er maître des requêtes de l'hôtel du roi.
133. 2e id.
134. 3e id.
135. 4e id.
136. Le 1er des 4 huissiers présents de la chambre du roi.
137 (?). Jean DUMOULIN, contrôleur de l'audience.
138. 2e huissier.
139. 3e id.
140. 4e id.
141. 1er guisarmier de la garde.
142. 2e id.
143. 3e id.
144. 4e id.
145. 5e id.
146. 6e id.
147. 7e id.
148. 8e id.
149. 9e id.
150 à 230. Clercs, chevaucheurs et autres assistants.

(F-F-F)

LIT DE JUSTICE

TENU A VENDOME EN 1458

POUR LE JUGEMENT

DE JEAN DUC D'ALENÇON[1]

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Le 24 novembre 1458, Pierre Faure, curé d'Haubervilliers, près Saint Denis, achevait, pour Étienne Chevalier, la transcription d'un splendide manuscrit. Cet ouvrage, par suite de vicissitudes qu'il serait trop long de raconter ici, se trouve actuellement à la bibliothèque royale de Munich (2).

Il contient un traité moral et philosophique ou historique, composé en latin par Boccace, au XIVe siècle, et traduit en français, vers 1409, par Laurent de Premierfait. Son titre est : *De Casibus illustrium*

(1) La notice et les développements qui vont suivre nous ont été obligeamment communiqués par M. Vallet de Viriville, auteur de l'*Histoire de Charles VII*, qui a fait, comme on sait, une étude approfondie de *Jean Foucquet* et de son œuvre. Nous ferons remarquer que la miniature de Munich n'a pas de marges; mais elle est accostée d'une bordure pareille à celle qui encadre les pages de la présente notice.
(*L'éditeur*, L. CURMER.)

(2) Voir, pour de plus amples développements, *Revue archéologique*, 1855, pages 509 et suivantes.

virorum et mulierum, qui se disait au XVe siècle : *Les Cas des nobles malheureux*. Jean Fouquet ou Foucquet (pour me conformer à l'orthographe suivie dans la présente publication) avait été chargé par Étienne Chevalier de présider à la décoration de ce livre.

A cette même date, un grand événement politique et judiciaire venait d'avoir lieu. Un *noble*, malheureux et encore plus coupable, avait été récemment condamné par la cour des pairs, siégeant à Vendôme, comme atteint du crime de lèse-majesté, ainsi que de haute trahison. Jean, duc d'Alençon, avait conspiré avec les Anglais contre la France (1).

Quelque grand que soit à nos yeux le crime du condamné, ce dernier n'était pas un homme pervers et indigne de tout intérêt. Il y a toujours une certaine délicatesse de cœur à plaindre celui que la justice des hommes a frappé. Tel est le sentiment que nous prêtons à Ét. Chevalier (l'un des assesseurs du procès) en faveur de Jean d'Alençon; à moins que l'on n'y voie le flair politique d'un courtisan qui flatte la victime d'aujourd'hui, futur triomphateur du lendemain. Pour nous, c'est vers la première interprétation que nous inclinerons de préférence. Nous associons, dans tous les cas, pour une part solide, au mérite de cette allusion, l'auteur de la peinture, Jean Foucquet.

Le grand artiste du XVe siècle sut ainsi rattacher, par un lien ingénieux d'actualité, la récente infortune de Jean, duc d'Alençon, au livre de Boccace, qu'il avait à *illustrer*.

La page qui sert de frontispice au manuscrit, et que Jean Foucquet peignit tout entière de sa main, qu'il a signée de sa touche supérieure et incomparable, représente en effet le jugement du duc d'Alençon.

Des documents authentiques et circonstanciés nous permettent de contrôler, l'histoire en main, l'œuvre du peintre. Ces documents et le tableau s'accordent, s'éclairent et se confirment entre eux. Les témoignages écrits auxquels nous faisons allusion sont, en premier lieu, la *Chronique de Cagny continuée*, mémorial domestique rédigé par un clerc ou écuyer de la maison ducale d'Alençon. On y trouve un récit détaillé du procès et la liste nominative de la plupart des juges ou assistants, avec l'indication du rang et de la place qu'ils occu-

(1) *Histoire de Charles VII*, tome III, pages 509 et suivantes.

paient. Une autre notice, ou procès-verbal analogue, fut dressée et se conservait probablement, jadis, parmi les archives du Parlement. On sait quelle importance nos pères attachaient à ces questions d'étiquette et de préséance. La liste ou procès-verbal du Parlement a été imprimée par du Tillet dans son *Recueil des rangs des grands de France* (Paris, 1602, in-4, pag. 69 et suiv.). En 1649, Godefroy, historiographe du roi, inséra dans le *Cérémonial françois* (in-fol., t. II, p. 448) l'extrait de la Chronique d'Alençon, en y joignant quelques développements, distincts des deux listes ci-dessus énoncées (1). Nous possédons enfin diverses notions relatives à ce procès, qui nous sont fournies soit par les différents chroniqueurs de l'époque, soit par d'autres documents historiques (2).

Nous combinerons les divers éléments qui viennent d'être indiqués, pour en composer la description de la scène, et en même temps l'explication du tableau que nous avons sous les yeux.

Le procès de Jean, duc d'Alençon, s'ouvrit au château de Saint-Georges, à Vendôme, au mois d'août 1458. Il se termina par le prononcé de la sentence, qui eut lieu, en l'absence de l'accusé, le 10 octobre suivant.

Louis de Bourbon, comte de Vendôme, exerçait l'hospitalité envers Charles VII, en lui prêtant son château pour y tenir ce lit de justice. Or Louis de Bourbon avait été le compétiteur de son cousin Jean, duc d'Alençon, et son rival préféré dans les faveurs du roi. En 1429, Alençon exerçait l'emploi de lieutenant général, chargé de la conduite de Jeanne la Pucelle; mais à la suite de la campagne de Paris, le duc perdit son commandement, et la lieutenance générale dont il jouissait

(1) Voyez aussi François Duchesne, *Histoire des Chanceliers*, 1680, in-fol., p. 516, 517. Duchesne se trompe, dans cet endroit, en donnant, ainsi qu'il le fait, ce document comme appartenant à l'an 1474. Il confond le premier procès de Jean, duc d'Alençon, qui eut lieu sous Charles VII, en 1458, avec un deuxième procès analogue que le duc subit en effet sous Louis XI, en 1474. Mais le texte précieux que reproduit en cet endroit le même Duchesne se rapporte bien à l'action judiciaire qui nous occupe.

(2) Cette notice était déjà rédigée et typographiquement composée lorsque nous avons eu connaissance d'un document précieux, sur lequel nous nous proposons de revenir ci-après. Il s'agit d'une relation minutieuse du procès, contenue dans le registre intitulé simplement RECUEIL. (*Direction générale des Archives*, U, 986.)

fut dévolue à ce même Louis de Bourbon. De là le ressentiment, le dépit en partie légitime de ce duc, qui, égaré par sa vindicte, finit, de faute en faute, par se jeter dans les bras de l'ennemi, c'est-à-dire des Anglais.

La salle d'audience, comme on voit, bien que carrée dans sa structure, était disposée en losange (1) Le roi, qui présidait en personne, occupait un siége plus élevé que le reste de l'assistance, au milieu et à l'extrémité de l'un des axes de la losange. A l'extrémité opposée, vers le premier plan, une cloison était probablement mobile ou munie d'une porte, pour donner accès à l'accusé. Celui-ci n'est pas présent au moment que l'artiste a choisi pour représenter la scène que nous offre son tableau. Aux deux autres extrémités droite et gauche s'élèvent deux huis ou guichets de bois, qui figurent encore dans les tribunaux de Londres (2). La losange est formée de quatre montants ou dossiers, tapissés uniformément ainsi que le sol, de manière que tous les juges, suivant l'expression consacrée, siégent *sur la fleur de lis*. Toute l'enceinte est munie de bancs, gradins ou escabeaux, sur lesquels posent les assesseurs. L'accusé lui-même, disent les textes, lorsqu'il comparaissait, s'asseyait sur une « basse et petite escabelle », qui disparaissait avec lui.

Voici maintenant la désignation des principaux personnages. Charles VII a, au-dessous et au plus près de lui, deux officiers vêtus de rouge. L'un, à la droite du roi, est Jean, bâtard d'Orléans, comte de Dunois, grand chambellan. Il tient à la main un bâton de commandement. Lieutenant général du roi, Jean remplace ici le connétable de Richemont, devenu depuis peu duc de Bretagne et qui n'assista pas de sa personne à cette assemblée. L'autre, à gauche, est le chancelier de France, président du conseil et chef de la justice, Guillaume Jouvenel des Ursins.

Revenons maintenant à la droite du roi, qui est la gauche du spectateur, et commençons par le plus haut banc, où se voient neuf assesseurs. Ce sont les six pairs laïques et les princes du sang. Le

(1) La France, dit le héraut Berry dans sa *Description de pays*, a la forme de losange, avec la Loire passant au milieu. Voyez *Armorial du héraut Berry*, etc. (Paris, 1866, in-8°, page 22.) La relation U donne le nom de *carré*, au lieu de *losange*, à cette même enceinte.

(2) Au tribunal de Bow-Street, l'accusé est encadré dans un semblable guichet.

premier, quelque peu éloigné du roi et de ses parents, est Charles, duc de Berri, âgé d'environ douze ans, deuxième fils du roi, en l'absence du Dauphin qui fut depuis Louis XI, et qui avait déserté la maison paternelle.

Viennent après lui, en suivant à gauche : Charles, duc d'Orléans; Jean, duc de Bourbon ; Jean d'Orléans, comte d'Angoulême ; Charles d'Anjou, comte du Maine ; Charles d'Artois, comte d'Eu; Gaston, comte de Foix, pairs de France ; puis les autres princes alliés à la famille royale.

Toutes ces têtes, si fines, paraissent être autant de véritables portraits. Du moins nous en jugeons ainsi par les principaux personnages figurés dans cette page, et dont nous possédons d'autres effigies. Ce beau livre, que le trésorier de France, Étienne Chevalier, put montrer dans son hôtel à ses amis, était comme un album où ils pouvaient se voir réunis et se mirer, peints de main de maître.

Sur le haut banc de l'autre côté, à la gauche du roi, siégent les six pairs ecclésiastiques, savoir : l'archevêque duc de Reims, l'évêque-duc de Laon, l'évêque-duc de Langres, l'évêque-comte de Beauvais, l'évêque-comte de Châlons, l'évêque-comte de Noyon, et d'autres prélats. Celui qui est à l'extrémité du banc, en habit de bénédictin, se nommait Philippe de Gamaches, abbé de Saint-Denis en France.

Au *deuxième* banc de droite et au *deuxième* banc de gauche étaient placés la suite des grands officiers de la couronne et les hauts fonctionnaires.

Ce *deuxième* banc commence dans le fond du tableau ; puis il se continue sur le devant du tableau, où il devient le *premier*.

Étienne Chevalier, propriétaire du livre et du chef-d'œuvre qui le décore, figure sur les listes officielles au nombre des « quatre trésoriers de France ». D'après le rang qu'il occupe sur ces listes, il devait être placé sur le banc de droite qui tourne le dos au spectateur et qui fait retour, en face du roi, du guichet de droite au premier plan du tableau. Chevalier occuperait, d'après nos calculs, l'une des places de ce banc, près du guichet (n° 108 de la légende). On n'apercevrait, en ce cas, que son profil perdu ; modestie qui paraît avoir été volontaire et calculée, mais bien différente du procédé qui se révèle dans son livre d'heures, où le portrait d'Étienne remplit une place

solennelle, et où son nom, son chiffre, sa devise, se rencontrent, pour ainsi dire, à chaque page.

Le personnage assis devant le roi, sur le plus bas des degrés qui séparent le trône du parquet, ou plain-pied de la salle, paraît être l'un des greffiers (les listes en comptent *cinq*). Ce greffier (n° 122) est reconnaissable au calemard, ou écritoire portative noire, qu'il tient ouvert de la main gauche. Trois autres greffiers seraient assis un à sa droite et deux derrière lui (nos 120, 121, 131).

Dans le parquet, c'est-à-dire au milieu de l'enceinte et au-dessous des bancs, sont assis, sur des escabeaux, si je ne me trompe, *les gens du roi*, savoir : les quatre maîtres des requêtes de l'hôtel, à droite, coiffés de bonnets, portant la robe longue et l'épitoge sur l'épaule (nos 132 à 135); puis, à gauche du spectateur, Jean Dauvet, procureur général du Parlement de Paris, robe verte rebrassée d'hermine (n° 123); et à côté de lui, les deux avocats du roi, maîtres Jean Simon et Jean Barbin (nos 124 et 125).

Tous les autres assesseurs, en robes bleues, rouges, vertes, brunes, avec ou sans l'aumusse ou amict, sont les conseillers, clercs et laïques du Parlement, savoir : les clercs, avec l'amict qui entoure leur tête comme celle des prélats, ou rabattu sur le dos; et les autres, conseillers lais, en bonnet, sans amict.

La scène choisie par l'artiste paraît être le moment où un orateur *propose*, c'est-à-dire plaide par écrit en faveur de l'accusé. Cet orateur est probablement Jean Lorfèvre, président de Luxembourg (n° 119), l'un des quatre ambassadeurs (deux chevaliers et deux clercs) envoyés par Philippe le Bon pour représenter en cette circonstance le duc de Bourgogne, premier pair et doyen des pairs de France. Nous désignons ainsi ce duc même, qui (de connivence avec le prévenu) refusa de venir siéger à Vendôme.

Quatre huissiers massiers, audienciers, occupent trois issues, deux au premier plan, et un à chaque guichet (nos 136, 138, 139, 140). Un cinquième huissier exerçait peut-être son ministère au quatrième sommet de la losange. C'était le *premier huissier* ou huissier du roi. Il figure nominativement, ainsi que ses quatre collègues, sur les listes; mais il n'est pas visible dans la scène représentée.

L'audience est publique, et des spectateurs (encore choisis) se groupent, à droite et à gauche, sur les premiers plans. Ils sont contenus par une brigade de huit guisarmiers de la garde, commandés

par un neuvième guisarmier. L'un des massiers *renfonce* un bourgeois à l'aide de sa masse ou boulaie sculptée, action dans laquelle il déploie un zèle et un aplomb traditionnels (1).

Foucquet, dans la scène du livre d'heures qui nous montre la station ou adoration des mages, a représenté Charles VII accompagné de sa garde écossaise (cavaliers à pied), capitaine en tête, et en grande tenue (2). Ici, nous avons sous les yeux un faible détachement de guisarmiers français, de la garde à pied. Ils tiennent à la main l'espèce de lance ou hallebarde le plus souvent appelée *voulge, langue de bœuf* et aussi *guisarme* (3) Chacun d'eux porte un jacques ou justaucorps aux couleurs du roi, brodé, comme celui des Écossais, de myosotis blancs à cinq pétales. Cette fleur s'appelait, au moyen âge, *Ne m'oubliez mie* (les Allemands la nomment encore, de nos jours, *Vergiss mein nicht*). En 1437, le roi donna ce symbole aux archers de Châlons-sur-Marne, qui s'étaient distingués sous ses yeux à la bataille de Montereau, et les incorpora dans sa garde.

Deux grandes tentures ou courtines occupent le fond du tableau, et, partant en biais du ciel ou baldaquin du trône, accompagnent ces deux côtés de la losange. L'écu de France se voit à droite et à gauche, accompagné pour supports de deux cerfs blancs et ailés, ou cerfs-volants, qui ont au cou une couronne d'or. C'est la transformation du fameux cerf rencontré dans une forêt avec le collier portant cette inscription : *Cesar hoc michi donavit*, légende héraldique du blason royal qui remonte à Charles V. Sur chaque courtine se répète deux fois la devise ou livrée du roi, qui est : rouge, blanc, vert. Des rosiers ou fleurs de rosier, alternativement rouges et blanches, se détachent sur ces couleurs, comme on dit en blason : *de l'un en l'autre*. Le rosier, emblème particulier de Charles VII, figure sur plusieurs monuments de son règne, et notamment sur la médaille commémorative frappée en 1451 et années suivantes pour célébrer la date de l'expulsion des Anglais.

(1) Voir pour plus de détails la *Désignation des personnages*.

(2) Voyez planche N.

(3) Paillasses achetées à Vendôme. « Paillasses pour les gens d'armes de la garde du corps du roy, où ils couchent tout armés chacune nuit, en son logis ou en son hostel, quand ils montent la garde. » Septembre et octobre 1458. Reg. K. K. 51 (cité plus loin), f° 95 v°.

Les comptes de *l'argenterie* du roi, ou fournitures de son hôtel, pour la période de l'année 1458, nous ont été conservés. On y lit cet article : « A Jehan Thion, foulon de drap, demeurant à Vendosme, pour avoir refoulé et nettoyé en savon, au mois d'octobre, quatre pièces de tapisserie, semez de fleurs de lis aux armes de France, qui avoient servy sur *le pavé* de la salle du Parlement, garny de pers de France, naguères lors illec tenu pour le fait du duc d'Alençon, la somme de 122 sous 6 deniers tournois (1). »

Nous laissons au spectateur le soin d'apprécier l'harmonie, la clarté, le naturel sans confusion, l'aisance sans vulgarité, la grâce virile et française, qui distinguent cet ouvrage de J. Foucquet. Il nous appartient uniquement d'insister sur la fidélité de cette peinture et sur l'importance d'une page non-seulement admirable sous le rapport de l'art, mais qui mérite encore au plus haut degré le titre de tableau d'histoire (2).

Il n'est pas douteux pour nous que le tableau peint par Foucquet a été composé avec la plus scrupuleuse exactitude et d'après nature. Des listes officielles ou historiques nous ont également transmis le nombre, le nom et la qualité des personnages qui participèrent à cette solennité. Rien ne nous autorise à suspecter la sincérité, l'authenticité de ces listes; or la plupart énumèrent les acteurs dans l'ordre de préséance et en indiquant s'ils siégeaient à droite, à gauche, ou dans le parquet. Il semble, au premier abord, qu'avec de telles ressources, on peut arriver assez aisément à identifier chacun des individus représentés.

(1) *Archives générales*. Registre K.K. 51, fol. 58. On voit très-bien sur le premier plan du tableau le carreau rouge ou pavé de la salle.

2) On peut comparer ce tableau de Foucquet à une autre peinture analogue et bien inférieure. Nous voulons parler du *Lit de justice* tenu par les pairs, etc., pour le procès de Charles, connétable de Bourbon, en 1527. La miniature originale et contemporaine nous a été conservée dans le ms. fr. 5,109, fol. 2 verso, peint sur parchemin vélin. Elle a été gravée dans la grande édition du père Anselme. *Histoire généalogique de la Maison de France*, in-fol., 1730, en tête du tome V.

Mais, en y regardant de plus près, de graves difficultés se présentent, et nous croyons devoir en rendre compte au lecteur.

Jean Foucquet a dû saisir ou choisir pour représenter la scène, un *moment* donné. Or, la session judiciaire consacrée au procès du duc Jean s'ouvrit le 26 août, et la sentence qui la termina fut prononcée le 10 octobre suivant, 1458. Durant cet intervalle, le nombre et l'individualité des assesseurs durent nécessairement varier de jour en jour. Tel ne siégea que pendant un temps et fut depuis absent, ou suppléé par d'autres. De là des variantes que l'on remarque entre toutes les listes; lesquelles listes se confirment toutes l'une l'autre, mais ne présentent pas deux états identiques. De plus, un certain nombre de personnages, comme les conseillers du Parlement, par exemple, sont généralement désignés en bloc et non nominativement. Aucune liste, enfin, ne s'adapte expressément au tableau du peintre, qui semble toutefois les résumer toutes dans le *complet nécessaire*.

Les éléments que nous venons d'indiquer ne suffisent donc point pour atteindre le but que l'on se proposait. Nous y avons suppléé, dans une certaine mesure, par l'étude attentive de cette œuvre d'art, puis en nous aidant d'une collection de portraits que nous avons formée, et de recherches dès longtemps entreprises par nous sur l'iconographie historique du XVe siècle.

Grâce à ces divers secours, nous avons pu individualiser avec certitude un certain nombre de ces mêmes acteurs. Mais, pour beaucoup d'autres, nous ne pouvons offrir au lecteur qu'une attribution provisoire, souvent vague et incertaine. Nous avons distingué cette seconde catégorie de la première, en ajoutant le signe du doute : — ? —, chaque fois que s'en est présentée l'occasion. (Voir le tableau intitulé *Désignation des personnages*.) J'espère toutefois que cet essai, même dans sa deuxième partie, ne sera pas inutile, et que plus tard il pourra conduire à des résultats moins insuffisants.

La liste de Cagny ne désigne que 93 individus, celle de du Tillet 129; la relation U en donne 128, et celle de F. Duchesne 133; y compris les huissiers (et non les guisarmiers). Mais, comme ces nomenclatures diffèrent entre elles et que les historiens ajoutent quelques noms, on peut constituer une liste générale, composée

d'environ 163 individus distincts ayant siégé dans l'enceinte. Or Foucquet n'en a représenté que 140 (1).

Nous poursuivrons ces remarques en présentant quelques développements relatifs aux diverses classes de personnes que le grand peintre du XVe siècle a mises en scène.

On distingue aisément tout d'abord les hauts bancs ou premiers bancs de l'assistance. Comme nous l'avons dit, l'un, à droite du roi, sert de siége aux princes du sang et aux pairs de France. Le fils de Charles VII était placé à *quatre pieds* de distance au-dessus du duc d'Orléans, premier pair, et à une distance plus grande encore au-dessous du roi, son père. A gauche, sont les pairs ecclésiastiques et les premiers prélats. Après ces deux séries, les personnages s'échelonnent suivant leur rang en descendant, c'est-à-dire en s'éloignant du *centre*, qui est le roi.

Suivant du Tillet, 34 conseillers clercs et 34 conseillers lais du Parlement, total 68, auraient pris part au procès. Mais une autre copie ou variante du même texte en compte seulement 66. Or, en 1464, le Parlement de Paris renfermait en tout 74 conseillers (2). Pour l'année 1458, nous ne possédons point de dénombrement authentique.

Tous les noms des conseillers qui exerçaient à cette dernière date ne nous sont pas clairement et directement connus. Mais divers secours ou documents authentiques nous permettent de restituer cette liste, avec une grande vraisemblance ou quasi-certitude. Ainsi plusieurs listes partielles nous donnent un certain nombre des noms cherchés. Nous savons, en outre, que, de 1458 à la fin du

(1) Différence 23. Il y a lieu d'en retrancher : 1° le duc d'Alençon, compté sur la liste générale et absent du tableau ; 2° 19 conseillers au Parlement : la liste d'ensemble en compte environ 79 antérieurs à 1459, et Foucquet 60. Presque tous les textes attestent la présence au procès de Richard Olivier, évêque de Coutances et *cardinal* (1456) de Longueil. Cependant aucun prélat, dans la peinture de Foucquet, n'est représenté avec les insignes de cette dignité. Il ne figure pas sur notre légende. Le reste s'explique par les allégations hasardées des chroniqueurs, et les *suppléants*.

(2) Ms. de la Biblioth. imp., vol. 346 de Clairambaut, fol. 353. L'ordonnance du 22 juillet 1418, qui fixe le personnel du Parlement de Paris, énumère 66 conseillers pour toutes les chambres. (*Ordonnances des rois de France*, t. X, pages 459 et suiv.) Boutillier, dans la *Somme rurale*, et vers le même temps, en compte 78 (édition de 1512, in-fol., au f° cxciiij).

règne (22 juillet 1461), un seul conseiller nouveau fut créé au sein du Parlement. Nous possédons enfin, sous la date du 7 septembre 1461, une ordonnance précieuse de Louis XI, qui, à son avénement au trône, fixe, selon l'usage, l'état du personnel composant cette haute Cour de justice (1). On voit figurer distinctement dans cette liste les conseillers ou officiers récemment nommés ou promus par le nouveau roi. Pour les autres, il y est dit formellement qu'ils exerçaient déjà comme fonctionnaires du même corps sous le règne précédent.

Si donc de la liste fournie par l'ordonnance du 8 septembre 1461 on retranche les noms des conseillers nommés ou promus depuis le mois d'octobre 1458, ce qui subsistera de la même liste devra représenter l'état des conseillers appelés au procès de Vendôme, plus le petit nombre de leurs collègues qui demeurèrent à Paris au sein du Parlement (et sauf les décès de 1458 à 1461).

Comme cet état présente en lui-même un notable intérêt historique, nous le reproduirons ci-après. En ce qui concerne les conseillers, nous les classerons de manière à énumérer d'abord tous ceux qui, certainement pour les premiers, probablement pour les suivants, assistèrent au procès de Vendôme. La fin de la même liste comprendra les conseillers qui firent partie du Parlement de 1458 a 1461, mais pour lesquels n'existe pas la même présomption ou la même certitude. (Voir pour chacun les indications de source.)

État du Parlement de Paris dans les dernières années de Charles VII

Du mois d'avril 1458 au 22 juillet 1461.

Présidents.

1. Pierre de Sepeaulz,
2. Robert Thibousi,
3. Élie de Tourettes (2).

(1) *Ordonn. des rois de France*, t. XV, p. 13 et 14. Cette ordonnance présente un état nominal de cent personnes composant le corps du Parlement, savoir : 4 présidents de Cour, 4 présidents aux enquêtes, 37 conseillers clercs, 30 conseillers lais, 1 procureur général, 2 avocats du roi, 3 greffiers, 4 notaires et 15 huissiers.

(2) Cette nomenclature est attestée unanimement par tous les documents histo

Conseillers clercs.

Mes

1. Étienne Lefevre,
2. Nicole Marchand,
3. Jean de Courcelles,
4. Jean Jollys,
5. Jean de Villebrême,
6. Pierre Richard,
7. Guillaume Cotin,
8. J. Aguenin,
9. J. Goge (ou Gouge),
10. André Pelé,
11. De Creille ou Trille,
12. J. de la Mort ou *Mortis*,
13. Étienne Yver (1),
14. J. de Montigny,
15. G. Compaing (2),
16. Jean Dubreuil,
17. Jean Henry,
18. Jean de la Réaulté (3),
19. Thibault de Vitry (4),

Mes

20. Jean de Vailly,
21. Antoine Caille,
22. Jean Secretain,
23. Aymé Gombert,
24. Jean Bastard,
25. Jacques Barré,
26. Jean Avril,
27. Élie de Cosdun (ou Coudun),
28. Guy Burdelot,
29. Jean Berthelot,
30. Guillaume de Montboissier,
31. Hector Coquerel,
32. Jean de Beauvoisin,
33. Jean de la Vignolle,
34. Jean Héberge,
35. Jean de la Jumelière,
36. Pierre Dassier,
37. Guillaume Souvinto,
38. Simon Chapiteau (5).

riques et judiciaires que nous avons consultés et qui sont allégués dans le cours de la présente notice.

(1) Sa sépulture se voit encore en entrant à gauche dans la cathédrale de Paris.

(2) Ces quinze noms nous sont fournis par Cagny, du Tillet, François Duchesne, par la relation U 986 et le Registre du Conseil du Parlement, X, 1 *a*, nº 1484, fol. 27, contenant la liste des conseillers présents à la rentrée du Saint-Esprit, 13 novembre 1458. Cette dernière ne mentionne, suivant l'usage, que les conseillers par excellence, membres de la *Grand' Chambre*.

(3) Nos 16, 17, 18, attestés par le registre X, 1 *a*, nº 1484, fº 2, et U 986.

(4) Ce conseiller ainsi que tous les autres conseillers qui suivent, sont dénommés dans l'ordonnance du 7 septembre 1461. Les nos 22 à 29, et 33 à 36 inclusivement, sont allégués par U 986.

(5) Promoteur, en 1455, du procès de réhabilitation de la Pucelle. Reçu au Parlement le 9 décembre 1458. Pour la date de la réception des autres conseillers clercs, on peut consulter *Éloge historique du Parlement*, trad. du latin du P. Jacques de la Baune, écrivain de la fin du XVIe siècle, par J. Fr. Dreux du Radier (Paris, 1753, in-4), p. 78 et suiv.: *Éloge* reproduit par Blanchard. *Les Présidents à mortier*, etc. (Paris, 1637, in-fol., p. xij, et 2e partie, p. 12 à 26.)

Conseillers clercs (SUITE).

Mes

39. Jacques de Reilhac,
40. Pierre Salat,
41. Pierre Fradet,
42. Jean le Scellier (1),
43. Aubert de Saint-Simon,
44. Guy d'Aubusson,
45. Guillaume Fournier.

Conseillers lais.

Mes

1. Jean le Damoisel, chevalier,
2. Jean de Sanzay,
3. Guillaume de Vic,
4. Jean Baillet,
5. Mathieu de Nanterre,
6. Pierre Croulavoine,
7. Jacques Nyvard
8. Idier Vouzy,
9. André Cotin,
10. Jean de Canteleu,
11. Jacques Fournier,
12. Jean le Boulanger,
13. Guillaume Blanchet,
14. Joachim Jovelin,
15. Jean Chambon,
16. Jean Bezon,
17. Guillaume Papin,
18. Raoul Pichon,
19. Jean des Plantes,
20. Jean Gencian,
21. Dalmas Ramerocle,
22. Philippe Braque,
23. Jacques Cambion (2),
24. Guillaume de Corbie,
25. Guillaume de Vitry,
26. Eustache Milet,
27. P. Cleutin,
28. Jean Colas,
29. Guillaume de Paris,
30. Henri de Livre (ou de Luivres) (3),
31. Élie Dallée ou d'Alée,
32. Charles de Feumichon,
33. Barthélemy Claustre,
34. Jean Avin,
35. Jean de Fougerais,
36. Jean de Canlers,
37. Robert Piedefer (4).

(1) Les conseillers 42 à 45 sont nominativement énumérés dans U 986.

(2) Mentionné par Duclercq, éd. du *Panthéon*, page 117. Peut-être le même que *Jean Chambon* (nº 15)? Le procès du duc d'Alençon dénomme, en qualité de *commissaires* chargés au nom du roi d'entamer les poursuites, Mes *Gérard le Boursier*, Jean de Sanzay (conseiller lai nº 2), Jacques Nivart (*ibid.* nº 7), Guillaume de Corbie (nº 24), Joachim Jouvelin (nº 14, et *Jean de Longueil*. (Ms. 500 Colbert, nº 225, fol. 38.) Gérard le Boursier sera mentionné plus loin. Jean de Longueil devint conseiller lai par l'ordonnance du 8 septembre 1461. *Loc. cit.*, p. 15.)

(3) Les trente qui précèdent sont attestés par du Tillet, Duchesne, Cagny du Clerc, U 986 et le registre X, 1 *a*, nº 1484, fos 2, 4 et 27. Ceux qui suivent nos 31 à 36, sont mentionnés dans l'ordonnance du 8 sept. 1461; les conseillers nos 33 et 34, dans U 986.

(4) Jean de Canlers et Robert Piedefer, reçus en 1459, d'après Blanchard, *loc. cit.*, p. 26. Voir le même ouvrage pour la date de réception des autres conseillers lais.

Gens du roi (1).

Procureur général, Me Jean Dauvet; 1er avocat, Me Jean Simon; 2e avocat, Me Jean Barbin.

Quant aux greffiers (nos 120, 121, 122, 131 de la *Désignation*, etc.), le registre du Parlement no 1484, plus d'une fois cité, en désigne trois à la rentrée de 1458, savoir :

1o Me J. Cheneteau, greffier en chef; 2o Me Simon Compaing, greffier des présentations (2); 3o Me Hugues Alligret, greffier criminel.

La Cour avait en outre six notaires. D'après la relation U 986, cinq greffiers exercèrent à Vendôme. Le premier fut Hugues Alligret, greffier criminel du Parlement. On lui adjoignit pour collègues 4 notaires et secrétaires du roi, savoir : Mes Pierre Pichon, Adam Roland, Berthault Brissonnet et Antoine d'Isôme.

Après le prévôt des maréchaux (no 44 de la *Désignation*, etc.), nous avons placé (no 57) le prévôt de l'hôtel. « *Item* » (dit un règlement ou ordonnance de l'hôtel qui date du règne de Charles VII), « il y a plusieurs menus offices comme varlets de pied, varlets de porte, *roy des ribaux* et autres menuz offices qui sont en la charge du maistre de la chambre aux deniers (3). » Ce roi des ribauds avait jadis la juridiction extérieure de l'hôtel, et son siége était vers l'issue de l'hôtel du roi, quelle que fût la résidence du souverain. Il réprimait les ingravances et jugeait les conflits concernant les filles de joie, les ribauds ou gens de mauvaise vie, qui se querellaient en vivant d'intrigues et de rapines à la suite de la cour. Depuis Charles VI, le titre de ce *roi* avait changé; il se nommait d'un nom plus décent : le *prevôt de l'hôtel du roy* (4). C'était encore, comme on voit, un

(1) Attestés tous les trois, registre X, 1 *a*, no 1484, fo 9 : U, Tables de Lenain, no 495, fo 403; tome 244, fos 316, 317, et ailleurs

(2) Le greffier des présentations recevait les intimes *présents* ou les témoins cités pour ester en justice. Voy. Boutillier, *op. cit.*, p. ix.

(3) Ms. fr., 7855, fol. 643.

(4) Du Tillet, *Recueil des rois de France*, 1602, in-4o, p. 312. Le prévôt de l'hôtel était l'exécuteur des arrêts prononcés par le prévôt des maréchaux. (Boutillier, *Somme rurale*, édition de Charondas le Caron, 1603, in-4o, *glose*, p. 898.) D'autres auteurs distinguent du *prévôt de l'hôtel* le *roi des ribauds*, qui aurait subsisté sous les ordres de ce prévôt. (Voy. Guyot, *Répertoire de jurisprudence*, 1784, in-4o, t. XIII, p. 549.)

très petit sire, et qui devait à la tradition ainsi qu'aux antécédents de sa charge l'honneur de figurer en si grande compagnie. Nous apprenons par la relation U qu'il se nommait Jean de la Gardette et qu'il cumulait avec ces fonctions de cour l'office de bailli du Velay, office qui était susceptible de délégation, comme beaucoup d'autres emplois provinciaux.

« Les maistres d'hostel du roy, dit le règlement que nous avons cité, ont juridiction en l'hostel sur les crimes et maléfices qui s'y commettent, et doivent appeler deux des maistres des requestes ordinaires, pour estre avec eux au fait de la juridiction... Partout où le roy va, toute juridiction ordinaire doit cesser; et, de tout cas, en espécial touchant le fait de police, la cognoissance en appartient aux maistres des requestes ordinaires de l'hostel, et non à autres. Ils ont trente sous par jour (pour leurs gages) (1). » Ici, les quatre maîtres des requêtes (nos 132 à 135) fonctionnent avec le grand maître de l'hôtel (no 31). Un registre des comptes de l'hôtel nous donne les noms des maîtres des requêtes en exercice et qui exercèrent à Vendôme. Les voici dans l'ordre où les présente le registre :

Me Étienne Lefèvre (2), Me Jean Tudert, Me Gérard (ou Girard) le Boursier (3), Me Georges Havart (4).

« *Item* (dit encore le règlement de la maison du roi Charles VII), il y souloit avoir (il y avait autrefois) 8 huissiers d'armes, qui tous avoient des gaiges; mais on les a remis à 4, qui ont autant de gaiges que avoient les 8, et en doit toujours avoir deux du moins, pour servir continuellement le roy et garder la porte de la chambre du roy et du conseil (5). » Toutefois, ces fonctionnaires sont énumérés

Il y avait à Paris, même en l'absence du roi, un roi des ribauds qui fonctionnait, d'après son domicile, au palais de Saint-Paul des Tournelles. On lit dans les précieux extraits des Comptes de la prévôté de Paris, que nous a conservés Sauval : « Estienne Musteau, roy des ribauds à Paris, *rue des Juifs*, mort en février 1448 » (1449, n. s.; *Antiquitez de Paris*, tome III, page 347). — Voy. Le Bas, *Dictionnaire encyclopédique de la France*, 1845, in-8, t. XII, p. 136.

(1) Ms. 7855, fol. 642, 644.

(2) Étienne Lefèvre figure en outre comme conseiller au Parlement. Voy. ci-dessus, p. 12 (conseillers clercs, no 1).

(3) Commissaire. Voy. ci-dessus, p. 13, note 2.

(4) Registre K K 51, fol. 116 et *passim*.

(5) Ms. 7855, fol. 643.

et dénommés au nombre de 5 dans la chronique de Cagny, et en ces termes :

Huissiers.

Guillaume Courtault, 1er huissier; Jehan de Marelles (ou Marolles), 2e; Hugues Vivien, 3e; Mathieu Mathrel (ou Mathurel), 4e; Jean Guernier (ou Garnier), 5e.

Dans le tableau de Foucquet, on n'en voit figurer que quatre (nos 136, 138, 139, 140), comme au règlement. Nous remarquons toutefois, à côté du no 136 (sous le no 137), un personnage énigmatique qui paraît avoir été placé là par une de ces fantaisies individuelles ou prérogatives que se passaient assez souvent, dans leurs œuvres, les artistes du moyen âge. La présence de ce personnage intrus, et qui peut donner lieu à de multiples conjectures, paraît correspondre à quelque particularité dont nos recherches et les documents consultés ne nous ont pas révélé l'explication positive (1).

Nous croyons avoir montré par ces détails mêmes quelle est la valeur historique de cette peinture. Nous renouvellerons ici et avec plus de force l'expression d'un vœu que nous avons déjà émis il y a plusieurs années. C'est de voir échanger le ms. de Munich, monument étranger et dépaysé en Bavière, contre la généalogie du XVe siècle qui se trouve à Paris, au département des Estampes de la Bibliothèque impériale. Cette généalogie reproduit, dans une suite d'effigies peintes, les ducs de Bavière qui s'étaient alors succédé de la maison de Wittelsbach, encore aujourd'hui et actuellement régnante.

Nous terminerons par une dernière observation du même genre. Une copie agrandie du frontispice peint par Foucquet pourrait avantageusement prendre place au Musée de Versailles. Elle ouvrirait avec éclat la série de nos tableaux historiques. Elle pourrait avoir pour pendant la copie, également agrandie, d'une autre page analogue que nous avons citée, et qui représente le jugement du connétable de Bourbon en 1527 (2).

(1) D'après le registre U 986, nous conjecturons que Foucquet a voulu représenter, sous la forme fantastique d'un enfant, le *contrôleur de l'audience*.

(2) Voyez ci-dessus, page 8, note 2.

NOTES ET DÉVELOPPEMENTS

I

Relation (1) inédite et contemporaine du procès de Jean duc d'Alençon.

S'ensuit la manière et l'ordre de l'assiète du Parlement à Vendosme et les personnaiges qui y estoient, en aoust, septembre et octobre l'an 1458.

Et premièrement le roy y estoit, assis en un coing de la salle dudit Parlement en une haute chyère couverte d'un drap de velours bleu, à laquelle monter avoit sept grans degrez, tous couvers dudit drap de velour; et dessus luy ung ciel et dossier de mesme, et son siége garny d'oreillers, tant sur ladite chyère, comme sous ses piés, tout de mesme ledit ciel et dossier; et durant ledit Parlement le roy a tous les jours esté vestu de robes de velours riches et de diverses couleurs, sans foureure de martres, longues jusqu'à terre; affublé de chappeaux de trippe de velours de diverses couleurs : comme un jour un vert, un autre jour un violet; un gris; un blanc; et une façon de plume sur chacun d'iceux chapeaux (2).

Au cousté dextre des piés de ladite chyère, estoit chacun jour assis Monsieur Charles, fils du roy; richement vestu de soye et souvent de velours cramoisy, fouré de martres jusqu'à terre; et, sur sa teste, un bonnet noir, et dessus un chappeau gris, et une plume d'orfavrerie sur ledit chappeau.

(1) La curieuse relation qui va suivre fait partie des copies *Delisle*, exécutées au XVIIIe siècle pour l'usage du Parlement. Elle se trouve, comme nous l'avons dit, dans un petit volume qui contient quelques autres copies d'actes analogues, mais empruntés à des événements d'époques très-distantes entre elles. J'en dois la connaissance et la communication aux obligeantes recherches de mon excellent ami et confrère M. E. Boutaric, lauréat de l'Institut, archiviste aux Archives de l'empire. Je répète ici la cote : U, 986; petit registre in-12, ms. non paginé.

(2) Le compte de l'argenterie du roi, déjà cité, mentionne à la date d'octobre 1458, et vers le même temps, comme ayant été fournis pour l'usage du roi : « un chappeau de trippe de soie grise à grosse houppe, et passementerie d'or et de soie » (K. K. 51, f°s 18, 74). « Gorgerette de velours violet, doublée de trippe de soie pareille » (f° 23). « Ornement de chappeau; passementerie et orfèvrerie d'or et de soie » (f° 23 v°). *Tripe* ou *trippe* de soie : espece de velours. — La description du *siége* royal explique d'après la tradition) l'expression : *lit* de justice.

Item, dudit coste dextre, et plus bas demy pié environ, estoient assis : messeigneurs les ducs d'Orléans, de Bourbon, les comtes du Maine, de Foix, de Vendosme et de Laval. Et un temps fut que un jour y estoit Monseigneur du Maine et l'autre jour Monseigneur d'Angoulesme, pour la diférence de leur assiette, après Monseigneur de Bourbon. Et, depuis y vint Monseigneur le comte de la Marche (1); et après sa venue mondit S^r d'Angoulesme et mondit Sr de la Marche; seulement (2) iceux deux seigneurs devant messeigneurs les ducs d'Orléans et de Bourbon

Et estoient tous mes dits seigneurs chacun jour dudit Parlement richement parés; et au col de mon dit seigneur de Bourbon pendoit, à un lasset de soye, un fermeillet (fermail, joyau), de très riches pierreries, environné de grosses parles et au milieu un gros diamant pointu.

Et y avoit entre Monseigneur Charles de France et mondit seigneur d'Orléans, qui estoit le premier des seigneurs pers ducs lais qui là estoient, distance d'environ quatre à six piés. Et mondit seigneur d'Orléans estoit, chacun jour, long vestu jusqu'à terre, fouré de martres : et, le premier jour, avoit un chappeau gris à un cordon d'or, ou quel avoit un gros ruby balay; et si, avoit à son col son ordre (3), ou quel y pendoit ung gros ruby bellong (oblong); et par les autres jours dudit Parlement, depuis, il affubla chaperon, excepté environ la dernière sepmaine, qu'il porta ung chapeau assés semblable à celuy du roy (4); et disoit l'en que le roy lui avoit donné (5).

Et les autres seigneurs pers laiz estoient bien richement vestus de grandes robbes, souvent de velours ou d'autres draps de soye, excepté que, le premier jour,

(1) Bernard d'Armagnac, comte de la Marche, gouverneur du Dauphin, etc.

(2) Ce mot (seulement), dans la copie U, est d'une lecture douteuse. L'auteur, sans doute, a voulu dire que, parfois, *iceux deux seigneurs* prenaient place sur le deuxieme banc, intérieur, et siégeaient ainsi *devant* les deux ducs.

(3) L'ordre du Camail. Voy. *Histoire de Charles VII*, t. II, p. 424.

(4) Ainsi la scène représentée par le frontispice de Munich ne se passe point au commencement du Parlement, puisque le duc n'a pas de chapeau gris à cordon d'or. Elle n'a pas lieu non plus « environ la dernière sepmaine » soit du 1er au 10 octobre, époque où le duc porta encore un chapeau « assez semblable à celui du roy. » Mais elle se passe entre ces deux époques (probablement en septembre), alors que le duc était « affublé du *chaperon* », qui est effectivement sa coiffure dans le tableau de Foucquet. (Voyez la note suivante.)

(5) On lit dans le compte de l'argenterie, vers septembre : « Deux chaperons a col, l'un de velours gris, l'autre de velours cramoisy, donné par le roy au duc d'Orléans et doublé de martres sebelines » (K. K. 51, p. 86). Et en octobre : « Chapeau de trippe de velours vert, orné de branlans d'argent doré, et d'une plume faite de fil d'or de Florence et de soie mi-torse, donné au duc d'Orléans par le roy » (f° 91). — « Chapeau semblable donné au sénéchal de Normandie, » Pierre de Brézé (lequel, fait remarquable, ne figure pas parmi les juges de ce lit de justice; (f° 91). « Chapeau semblable donné à Charles de Gaucourt, seigneur de Châteaubrun » (f° 93). Ce chambellan du roi sera mentionné ci-après. Chapeau semblable donné à Jean de Lévy, seigneur de Vauvert » (f° 93). Voy. ci-après, et ci-dessus, *Désignation*, etc., n° 38.

Monseigneur le comte de Foix avoit une robe grise courte, découppée à lettres et doublée d'un drap d'or cramoisy très riche ; et ledit jour de la prononciation dudit arrest le comte de Foix fut vestu d'une très riche robe de velours cramoisy, fourée de fines martres jusques à terre ; lequel avoit aussi à son col pendant un très-riche fermeillet (1).

En l'autre banc du costé senestre, aux piés de ladite chaise du roy, estoient assis messeigneurs les pers de France clercs, et autres. C'est à sçavoir l'archevesque et duc de Rheims, les évesques et ducs de Laon et Langres, les évesques et comtes de Beauvais, de Chaalons, de Noyon, pers-clercs ; les évesques de Paris, Viviers, d'Agde, de Coutances ; le prothonotaire d'Albret, évesque d'Aire, et l'abbé de S. Denis, tous bien et honorablement vestus de leurs habits ecclésiastiques (2).

Et devant le roy et à ses piés estoient assis le comte de Dunois à destre ou lieu et comme lieutenant et représentant la personne de M. le Chambellan de France, et estoit ledit Monseigneur de Dunois vestu le jour de la prononciation de l'arrest d'une très riche robbe de velours vermeille longue jusques à terre. Et à son col avoit une chaisne d'or longue qui faisoit plusieurs tours à l'entour du col et y pendoit un bien gros balay et un fermeillet. Et monsieur le chancelier avoit une robbe d'écarlate, aussi fourée de menu vair ; dessus, un manteau d'écarlate, aussi fourré de menu vair à lambeaux d'or et laictices et son chapperon fourré et enformé à lambeaux d'or et laictices sur les deux coustés et sur la teste un chappeau de velours noir rond brodé de fil d'or (3).

Et en un autre rang, aux piés de mesdits seigneurs les ducs et comtes lais, estoient assis : messeigneurs Yves de Speaux, premier président ; maistre Robert Thiboust et Hélie de Tourettes, présidents en la Cour de Parlement, tous en chapperons fourrés ; le sire de Gaucourt, grant maistre d'hostel de France ; le sire de Bueil, admiral de France ; le grant prieur de France, maistre Girard le Boursier, Jehan Tudard, Henry de Merle, Georges Havart, maistre des requestes de l'hostel du roy et sans chapperons fourrés ; le fils du marquis de Saluces, le chancelier de Bourbonnois (4), le sire de Rambures, le séneschal de Limosin (5) et messire Gilles de S. Simon.

(1) Même observation que ci-dessus, page 18, note 4.

(2) *Tous*, à l'exception (dans la peinture) de Louis d'Albret, évêque non résidant. Il vivait à Sienne, en laïque, dans la familiarité d'Enée Piccolomini, cardinal évêque de cette ville, son ami, qui fut élu pape durant le cours même du procès de Vendôme.

(3) Même observation que page 18, note 4. — *Balay*, genre de rubis. — *Laictice*, nom ancien de l'hermine. — Dunois était grand chambellan et remplaçait le *connètable*.

(4) Voyez ci-après, p. 23, *note complémentaire*.

(5) On sait que ce sénéchal s'appelait Mathelin Brachet. (Voy. *Désignation*, nº 112.) Nous trouvons dans le compte de 1458 les extraits suivants, que le lecteur accueillera sans doute avec curiosité : « A Marguerite de Sponville, dame de Montaigu, femme de Mons, le séneschal de Limosin, pour avoir robe et abillement à son plaisir, 275 livres tournois. » Décembre 1458 (fº 105). « A elle pour étrennes (janvier 1459, n. s.), 100 liv. » (*Ibid.*).

bailly de Senlis, Georges Dauvet et messire Laurens Patarin; et ledit messire Yves de Speaux, premier président, [estoit] vestu à la fois (tantôt) de velours noir et autrefois de velours azuré. et autrefois d'écarlatte jusques à terre; et le jour de la prononciation dudit arrest, (il portait) sur une robbe un grand mantel d'escarlatte. fourré de menu vair, à lambeaux d'or et de letices sur les deux espaules; chapperon fourré et un chappeau de velours brodé d'or.

Et en un autre banc dudit cousté senesíre, aux piés desdits seigneurs, prélats. pers, ducs et comtes clercs, estoient assis : le seigneur de la Tour en Auvergne. le s^r de Torcy, maistre des arbalestriers de France; le sire de Vauvert, premier chambellan (1); le sire de Chasteaubrun, chambellan (2); le bailli de Touraine. le sire de Prie, le sire de Précigny, Me Jean Bureau, trésorier de France; le bailly de Lyon, le bailly de Rouen, le sire des Cars. le séneschal de Beaucaire (3).

Item et devant lesdits juges, avoit quatre haultes formes longues, assises en quarré, à l'une desquelles, qui estoit du costé desdits seigneurs pers clercs, estoient assis : Me Estienne Lefevre, maistre des requestes (4) de l'hostel du roy, sans chapperon fourré; Nicole Marchant. Jehan de Courcelles, Jehan Aguenin, Jehan Jaulein, Jehan Secretain, Jehan Gouge, Jehan de Villebresme, Amé Gombert, Pierre de la Trille, tous conseillers clercs au Parlement.

« A elle pour avoir robe et abillement, au jour des noces de Marguerite Bradefer, qui ont eu lieu ou mois d'avril (1458), 137 liv. 10 sous tournois. » (*Ib.*). « A elle (janvier-mars 1459) pour ung gobelet à pié, couvert et fait à lettres émaillées par dessus des couleurs de la devise du roi et semé de *marguerites*, pesant deux mars quatre onces d'or, 256 liv. 14 s. 4 deniers tourn. » (*Ib.*). — Citons encore : « A Marguerite de Salignac, *damoiselle* » (c'est-à-dire fille ou femme d'un écuyer), « pour don à elle fait, par le roi, sur les aides de Touraine, pour lui aider à avoir une chambre pour sa gésine, 192 liv. t. » (pour faire ses couches. Ms. Béthune, 8442, volume V, f° 8 v°. Elle était alors damoiselle d'honneur de la reine (1454-1455). « A Marguerite de Salignac, femme de Patrix Foulcard, escuier d'escuierie du roy nostre sire, et cappitaine de certain nombre de gens d'armes de la garde du roy, 138 liv. 10 s. t., pour avoir robe le jour des noces de Marguerite Bradefer. » (Août 1458. — K. K. 51, f° 112, v°.) Patrix Foucard, capitaine des Écossais, figure comme tel au registre K. K. 51, p. 128. Il n'est autre, d'après toute apparence, que le personnage, armé de sa lance à la hampe dorée, dont Foucquet nous donne ci-dessus le portrait, a côté de celui du roi, sur le premier plan de la planche N. — Pour la signification et la moralité de ces divers dons, voyez *Histoire de Charles VII*, tome III, p. 444, note 1.

(1-2 Voy. ci-dessus page 18, note 5.

(3) « Trois aulnes de migraine » (étoffe teinte à demi-graine, substance tinctoriale ? ou demi-bain), » pour faire une robe à dame Jehanne, folle de Joachim Rouault, escuier. séneschal de Beaucaire; ladite robe, doublée de menu vair et fourrée d'hermine. » Novembre 1458. (K. K. 51, f° 87).

(4) Me Étienne Lefèvre figure déjà sur nos listes comme premier conseiller clerc au Parlement. S'il faut en croire la relation U, il aurait exercé comme maître des requêtes de l'hôtel du roi, mais probablement alors à titre de suppléant. Voyez *Désignation*, n° 117.

Item, en la seconde forme entretenant en ensuivant et venant en carré dudit costé senestre, estoient assis : Mes Pierre Richart, Jehan Mortis, Jehan le Sellier, Jehan Bastard. Jehan de Montigny, Jaques Baré, Jehan Avril, Hélies de Codin, Jehan Henry, Guy Burdelot, Jehan Berthelot, Aubert de S. Simon, Guichard d'Aubusson, Jehan de la Vignolle et Jehan Héberge, clercs au Parlement, tous en leurs chapperons fourrés.

Item et en la forme qui servoit à faire la clouture ou front et entrée dudit parquet, estoit assis le résidu desdits conseillers de Parlement, clercs et laiz, comme Me Jehan de la Jumelière, Pierre Dacier, Guillaume Fournier, clercs, Jehan des Plantes, Guillaume de Paris et Henry de Livres, aussi tous en chapperons fourrés.

Item et en l'autre tierce forme du costé destre, laquelle est oudit quarré dudit parquet, estoient assis : messire Jehan le Damoisel, chevalier; Jehan de Sauzay, Guillaume de Vic, Jehan Baillet, Mahieu de Nanterre, Pierre Cralevoine, Jaques Nivard, Ydier Voulsy, Andry Coutin, Barthélemy Claustre et Guillaume de Corbie, tous conseillers laiz dudit Parlement, tous aussi en chapperons fourrés.

Item, et en l'autre banc, qui estoit le second dudit front devant d'iceluy quarré dudit parquet, estoient assis : Me Eustace Millet, Guillaume de Vitry, Guillaume Blanchet, Joachim Jouvelin, Jehan Avin, Jehan Chambon, Pierre Clutin, Jehan Bezon, Raoul Pichon, aussi tous conseillers laiz dudit Parlement, tous aussi en chapperons fourrés (1).

Item du costé à l'endroit du second banc desdits conseillers, pers-clercs, du costé qui sert à la closture dudit parquet, estoient assis : maistres Estienne Chevalier, trésorier de France : Pierre d'Oriole, général de France ; sire Jehan Hardouin, sire Pierre Berart, trésoriers de France ; Me Pierre de Refuge, aussi général de France ; messire Tristan Lhermite, prévost des marechaux ; Jehan [de la] Gardette, bailly de Vellay et prévost de l'hostel du Roy. Me Jehan Dumoulin, contreroleur de l'audience, et Me Pierre de Ligonne.

Item, oudit parquet, près et devant la seconde selle desdits conseillers laiz, avoit une forme sur laquelle estoient assis : maistres Jehan Barbin, advocat du roy ; Jehan Dauvet, procureur général, et Jehan Simon, advocat du roy ; tous en chapperons fourrés.

Item, oudit parquet avoit trois formes à l'entour d'un petit comptouer ou bureau, sur lesquelles estoient assis les deux commissaires maistres Jehan Le Boulenger et Denis d'Ausserre, conseillers du roy, et à costé d'eux Me Hugues Aligret, greffier

(1) Ainsi donc, d'après la relation U, les conseillers d'église et les conseillers laïques étaient divisés, les uns à droite et les autres à gauche, sur des bancs distincts, sauf une *forme*, ou banc, sur lequel le *résidu* des deux ordres était réuni. Dans le tableau de Foucquet, cette séparation n'est pas observée. La division eut peut-être lieu une fois pour le principe ; mais elle n'était pas absolument de droit, comme le montre la confusion du résidu ; et, par le fait, le mélange a pu et dû se généraliser.

criminel de la cour du Parlement; Pierre Pichon, Adam Roland, Bertaut Brissonet et Antoine d'Isome, notaires et secrétaires du roy et commis notaires à assister audit procès, et tous en chapperons fourrés.

Item. et comme au milieu dudit parquet, devant le roy, avoit une selle haulte de deux pieds ou environ, longue de trois pieds et large de deux pieds ou environ, sur laquelle avoit un tapis semé de fleurs de lys, et sur icelle estoit assis monseigneur le duc d'Alençon, vestu d'une robe de drap noir fourré de gris, longue jusqu'aux pieds, et avoit cornète de velour noir pendant à un petit chapeau gris et sur sa tête un bonnet noir.

Item, à costé dudit comptoer et de ladicte forme, devant le roy, avoit une autre petite formette ou sellette, sur laquelle estoient, l'un après l'autre, les prisonniers, complices dudit d'Alençon, quand ils estoient mandés venir audit Parlement.

Et estoient tous lesdits siéges, et aussi tous les costés, hault et bas, et tout le pourpris dudit Parlement, tout tendu et paré de tapis de fleurs de lys, excepté ladite petite formette ou sellette desdits prisonniers, complices dudit duc d'Alençon, et par en hault et par tous les costés et travers de ladite salle dudit Parlement qui estoit bien grande, bien richement tendue et parée de riches tapisseries.

S'ensuit la proposition (ou harangue) au roy nostre seigneur à Vendosme, le 14e jour de septembre l'an 1458, par les ambassadeurs de monseigneur le duc de Bourgogne, c'est à sçavoir Me Jehan de Crouy, seigneur de Chimay; messire Simon de Lalaing, seigneur de Montigny; chevaliers, conseillers et chambellans; Me Jean Lorfèvre, aussi conseiller et maistre des requestes, et *Toison d'or*, aussi conseiller, et roy d'armes de l'ordre de Toison de monseigneur le duc de Bourgogne, prononcée par ledit Lorfévre; par laquelle proposition ils ont remonstre quatre considérations tendans à fin par icelles de mouvoir le roy à impartir sa grâce et misericorde à monseigneur d'Alençon (1), en lui pardonnant l'offense dont par renommée on le chargeoit et pour la cause de laquelle il estoit detenu prisonnier et tenoit le roy lit de justice, à laquelle proposition estoient entour le roy messeigneurs de Bourbon, d'Angoulesme, de Foix, de Dunois, de la Marche et plusieurs autres.

« Mon souverain seigneur, combien que vostre très humble et très obéissant serviteur, etc. (2). »

(1) D'après ce passage et l'ensemble des notions acquises sur ce point, nous conclurons que le moment choisi par l'artiste pour l'unité de sa composition est celui où Jean Lorfévre prononça sa harangue, le 14 septembre 1458.

(2) Le discours finit par ces mots : « .....les misèricordes de mon roy, mon prince et mon seigneur. » A la suite de cette pièce, la relation contient encore deux documents curieux intitulés, le premier : *Copie de la commission de Ricarville, touchant la charge de messire Jehan d'Alençon au donjon de Loches* (Indre-et-Loire). Datée du 11 octobre 1458; et

II

Conclusion du procès de Jean duc d'Alençon (1).

Jean, duc d'Alençon, avait figuré comme pair au sacre du roi. Sa qualité de prince du sang lui donnait le droit de n'être jugé que par les pairs. Depuis l'institution de ces hauts dignitaires, le fait même de leur existence et leur nombre avaient été modifiés par les événements. Philippe le Bon fut ajourné ou convoqué, au nom du roi, comme premier pair et doyen des pairs laïques. Il tenait à la fois les pairies de Bourgogne et de Flandres Les comtés de Champagne et de Toulouse étaient depuis longtemps réunis à la couronne. Charles VII, pour suppléer ces deux titres éteints, érigea les comtés d'Eu et de Foix en pairies. Charles d'Artois et Gaston de Grailly, nouveaux pairs, siégèrent immédiatement sur la fleur de lis. Le traité d'Arras exemptait Philippe le Bon de toute contrainte personnelle ou citation judiciaire. Le duc répondit qu'il se rendrait à l'ajournement du roi, mais qu'il aurait pour l'accompagner quarante mille hommes sous les armes. Philippe et le dauphin étaient, dans la cause, les complices du prévenu. Le roi dispensa le duc de Bourgogne de comparaître en personne. Son nom et celui du prince Louis furent volontairement écartés du procès. Philippe se fit représenter à Vendôme par deux orateurs et deux chevaliers (2).

Le duc de Bourgogne, par l'organe de Jean Lorfévre, président du Luxembourg; le duc de Bretagne (connétable de Richemont), le duc d'Orléans, dans une harangue personnelle qui nous est restée, plaidèrent la cause du prévenu. J. J. des

l'autre, du surlendemain 13 : *Copie de l'instruction donnée à Ricarville, touchant la garde de messire Jehan d'Alençon*. (Voyez ci-après, page 24, fin de la note 1.)

Note complémentaire. (Voy. ci-dessus, page 19, note 4.) — Dans la *Désignation des personnages*, n° 126, nous avons désigné le chancelier de Bourbonnais sous le nom de Jean de Saint-Haon, en ayant soin d'ajouter le signe de l'incertitude à cette attribution. Nous croyons être, à cette heure, plus près de la vérité, en substituant au nom de Saint-Haon celui de *Louis* de la Vernade, chevalier, qui figure, avec le titre de chancelier du Bourbonnais, dans un acte du 22 mars 1458 (1459, n. s.), à la direction générale des Archives : P. 1367, 1 ; cote 1548. (Communications de M. H -Bréholles.) Voyez sur Louis de la Vernade, A. Bernard, *Origine de l'imprimerie*, t. II, p. 289, 290.

(1) Ce qui suit est extrait de l'*Histoire de Charles VII et de son époque*, t. III, p. 413 et suiv.

(2) *Hist. de Charles VII*, t. II, p. 98 ; Chastellain, p. 438, 441, 450 et suiv. ; Du Clercq, p. 117, 122 ; ms. Duchesne, n° 48, f° 170 ; ms. Brienne, 239, 1re pièce ; mss. Fr., 1278, f° 186 ; 8415, c. ; ms. Legrand, 6967, f° 125 ; D. Vaissette, t. V, p. 21 ; Zantfliet, cité p. 296 ; D. Plancher, t. IV, p. 297 et suiv.

Ursins, archevêque de Reims, par un discours probablement concerté avec le conseil, invoqua la clémence royale Enfin, le 10 octobre 1458, le chancelier de France, en présence du roi et en l'absence du prévenu, prononça la sentence, qui fut notifiée ce même jour au condamné, dans son hôtel à Vendôme, par Yves de Sepeaux, premier président du Parlement, assisté de plusieurs conseillers (1).

Aux termes de cet arrêt, Jean, duc d'Alençon, comte du Perche, etc., était condamné à mort comme coupable de lèse-majesté, ainsi que de haute trahison, et ses biens confisqués. Mais le roi lui fit grâce de la vie. Quant aux possessions du coupable, l'arrêt les divisa en trois parts. La première, composée du duché d'Alençon, etc , fit retour à la couronne, ou du moins lui fut immédiatement appliquée; la deuxième, formée du comté du Perche et autres terres, servit à l'apanage de Catherine et de René d'Alençon, héritiers du duc Jean; la troisième fut distribuée par le roi à ses favoris. C'est ce qui advint notamment de la terre de Semblançay, concédée, peu après la condamnation, à Antoine d'Aubusson, bailli de Touraine, et à sa femme Marguerite de Villequier (2).

(1) Chastellain, p. 166, 471 à 488; A. Champollion, *Louis et Charles d'Orléans*, p. 308 et 376; Alain Bouchard, *Annales de Bretagne*, f° clxxx v°; J. Chartier, p. 108; D. Taillandier, t. II, p. 65; D. Plancher, t IV, p. 295 et suiv., Preuves, p. ccxxxix; Godefroy, p. 478; Gruel, p. 404; ms. Fr. 6281, p. 180; ms. Brienne n° 338; Chronique de Cagny, à la date; ms. Harlay 121, t. IV, f° 381, Exhortation au roi par l'archevêque; « Instruction à G. de Ricarville, capitaine de Loches (13 octobre 1458), de ce qu'il aura à faire pour la garde de Jean, duc d'Alençon, » condamné; ms. Fr., 2861, f°s 383-384.

(2) J. Chartier, p. 91 à 110. K. 69, n° 22. Zantfliet. P. P. 110, f° 235. Par lettres données à Vendôme le 3 novembre 1458, Charles VII accorda divers biens et faveurs à Pierre Fortin, dénonciateur du duc d'Alençon. Ms. fr., 5909, f° xj[xxxv]. Le condamné fut gardé, tant que vécut Charles VII, dans la prison de Loches. Mais en 1461, il fut mis en liberté par le dauphin, devenu Louis XI. Cette même année, P. Fortin se rendit comme pèlerin à Saint-Jacques de Compostelle, en Galice. Jean, duc d'Alençon, le fit assassiner sur la route. Ms. Fontanieu 123, sous l'année 1456. Cimber et Danjou, *Archives curieuses*, etc., 1834, t. I, p. 139 et suiv. *Revue d'Anjou*, t. II, p. 364 et suiv. — Vendôme appartenait au ressort du bailli de Touraine. La seigneurie de Nogent-le-Rotrou, confisquée sur le duc, fut transportée à Charles d'Anjou, comte du Maine. *Ord.*, t. XIV, p. 480.

LIT DE JUSTICE

(1458)

TABLE ALPHABÉTIQUE

DE TOUS LES PERSONNAGES ET DES PRINCIPAUX OBJETS MENTIONNÉS DANS LA NOTICE.

D. signifie : *Désignation des personnages ;* n., *numéro ;* p., *page ;* V., *Voyez*.

AGUENIN (Jean), p. 12, n. 8 ; p. 20.
ALBRET (Louis d'), D., n. 17, p. 19.
ALÉE (Elie d'), p. 13, n. 31.
ALENÇON (Catherine d'), p. 24.
ALENÇON (Jean, duc d'), p. 1 jusqu'à la fin.
ALENÇON (René d'), p. 24.
ALLIGRET (Hugues), p. 14, 21.
Amiral de France, p. 19. V. *Bueil*.
ANGOULÊME (Jean d'Orléans, comte d'), D., n. 6 ; p. 5, 18, 22.
ANJOU. V. *Maine*.
Arbalétriers (grand maître des), p. 20.
ARC (Jeanne d'). V. *Darc*.
Argenterie (Comptes de l'), p. 17 et s.
ARTOIS. V. *Eu*.
Aubervilliers, p. 1.
AUBUSSON (Antoine d'), seigneur de Monteil, D., n. 39; p. 24.
AUBUSSON (Guichard d'), p. 21.
AUBUSSON (Guy d'), p. 13, n. 44.
AUBUSSON (Louis), bailli de Touraine, p. 20.
AUSSEURE (Denis d'), D., n. 45; p. 21.
AUVERGNE. V. *La Tour*.
AUXERRE. V. *Ausseure*.
AVIN (Jean), p. 10, n. 34 ; p. 21.
AVRIL (Jean), p. 12, n. 26; p. 21.

BAILLET (Jean), p. 13, n. 4; p. 21.
Bailli de Lyon, p. 20.
Bailli de Rouen, p. 20. V. *Cousinot*.
Bailli de Senlis. V. *Saint-Simon*.
Bailli de Touraine. V. *Aubusson*.
Bailli de Velay. V. *Gardette*.
Baillis. V. *Sénéchal*.
BARBIN (Jean), D., n. 125; p. 6, 14, 21.
BARRÉ (Jacques), p. 12, n. 25 ; p. 21.
BASTARD (Jean), p. 12, n. 24; p. 21.
Bavière (Généalogie des ducs de), p. 26.
BEAUJEU (Pierre de Bourbon, sire de), D., n. 27.
BEAUVAU (Bertrand de), sieur de Précigny, D., n. 41; p. 20.
BEAUVOISIN (Jean de), p. 12, n. 32.
BERARD (Pierre), D., n. 310; p. 21.
BERNARD (Guy), D., n. 15.
BERRY. V. *Charles*.
BERRY LE HÉRAUT, p. 4
BERTHELOT (Jean), p. 12, n. 19 ; p. 21.
BEZON (Jean), p. 13, n. 16; p. 21.
BLANCHET (Guillaume), p. 13, n. 13 ; p. 21.
BOCCACE (Jean), p. 1.
BOULANGER (Jean Le), p. 13, n. 12; p. 21.
BOURBON (Charles, connétable de), p. 8, 16.
BOURBON (Jean, duc de), D., n. 5 ; p. 5, 18, 22.
BOURBON. V. *Beaujeu*.
BOURBON. V. *Vendôme*.
Bourbonnais. V. *Chancelier*.
BOURGOGNE. V. *Philippe*.
BOUVIER. V. *Berry*.
BRACHET (Mathelin, seigneur de Montaigu, D., n. 112; p. 19.
BRADEFER (Marguerite), p. 20.
BRAQUE (Philippe), p. 13, n. 22.
Bretagne. V. *Etampes*.
BREZÉ (Pierre de), p 18.
BRISSONNET (Berthault), p. 14, 22.
BUREAU (Jean), D., n. 106; p. 20.
BURDELOT (Guy), p. 12, n. 28 ; p. 21.
BUEIL (Jean de), D., n. 32; p. 19.

CAGNY, p. 2 et s.
CAILLE (Antoine), p. 12, n. 21.
CAMBION (Jacques), p. 13, n. 23.
CAMBRAY (Estienne de Roupy de), D., n. 21.
CANTELEU (Jean de), p. 13, n. 10.
CANLERS ou CAULERS (Jean de), p 13, n. 36, note 4.
CARS (Gautier de Pérusse, seigneur des), D., n. 43; p. 20.
CAULERS. V. *Canlers*.
Cerf ailé, p. 7.
Châlons-sur-Marne, p. 7.
Chambellan (Grand), p. 19.
CHAMBON (Jean), p. 13, n. 15, note 2 ; p. 21.
Chancelier de France. V. *Ursins*.
Chancelier, p. 19, 24.
Chancelier du Bourbonnais, p. 19. V. *La Vernade*.
Chapeaux, p. 17 et s.
Chaperons, p. 18.
CHAPITAULT (Simon), p. 12, n. 38.
CHARLES V, p. 7.
CHARLES VII, D., n. 1,
CHARLES, duc de Berry, D., n. 3; p. 5, 17 et s.
CHARLES, duc d'Orléans. V. *Orléans*.
CHARLES. V. *Eu*.
CHARLES. V. *Maine*.

CHARTIER (Guillaume), D., n. 20.
CHATEAUBRUN. V. *Gaucourt*.
CHENETEAU (Jean), p. 14.
CHEVALIER (Etienne), D., n. 108; p. 1 et s., 5 et s.
CHIMAY. V. *Croy*.
CLAUSTRE (Barthélemy), p. 13, n. 33; p. 21.
CLEUTIN (Pierre), p. 13, n. 27; p. 21.
CODIN (Elie de), p. 21. V. *Cosdun*. *Coudun*.
COLAS (Jean), p. 13, n. 28.
COMPAING (Guillaume), p. 12, n. 15; p. 14.
Compostelle. V. *Saint-Jacques*.
Comptes. V. *Argenterie, hôtel*.
Conseillers clercs au parlement, D., n. 47 et s.
Conseillers lais au parlement, D., n. 54 et s.
Contrôleur de l'audience. V. *Dumoulin*.
COQUERET (Hector), p. 12, n. 31.
CORBIE (Guillaume de), p. 13, n. 24, note 2; p. 21.
COSDUN ou COUDUN (Elie de), p. 12, n. 27.
COTIN (André), p. 13, n. 9; p. 21.
COTIN (Guillaume), p. 12, n. 7.
COURCELLES (Jean de), p. 12, n. 3; p. 20
COURTAULT (Guillaume), p. 16.
COUSINOT DE MONTREUIL (Guillaume), D., n. 42; p. 20.
CREILLE ou TRILLE (De), p. 12, n. 11. V. *Trille*.
CREPIN (Antoine). D., n. 14.
CROLAVOINE ou CROULAVOINE (Pierre), p. 13, n. 6; p. 21.
CROY (Jean de), sire de Chimay, D., n. 115; p. 22.

DACIER ou DASSIER (Pierre), p. 12, n. 36; p. 21.
DALLÉE (Elie), p. 13, n. 31.
DARC (Jeanne), p. 3.
DALMAS-RAMEROCLE, p. 13, n. 21.
DAME JEANNE, foile de Joachim Rouault, p. 20, note 3.
DAMOISEL (Jean le), p. 13, n. 1; p. 21.
DAUVET (Jean), D., n. 123; p. 6, 14, 20, 21.
DES CARS. V. *Cars*.
DES PLANTES (Jean), p. 13, n. 19; p. 21.
D'ORIOLE. V. *Oriole*.
DUBREUIL (Jean), p. 12, n. 16.
DUCHESNE (François), p. 3.
DUMOULIN (Jean), contrôleur de l'Audience, D., n. 137; p. 21.
DUNOIS (Jean, bâtard d'Orléans, comte de) et de Longueville, D., n. 2; p. 4, 19, 22.
DU REFFUGE. V. *Reffuge*.
DU TILLET, p. 3.

Ecossais, p. 20.
ESCARS (D'). V. *Cars*.
ESTOUTEVILLE (Louis d'), D., n. 35.
ESTOUTEVILLE. V. *Torcy*.
ETAMPES (François de Bretagne, comte d'), depuis, François II, D., n. 10.
EU (Charles d'Artois, comte d'), D., n. 8; p. 5, 23.

FAURE (Pierre), p. 1.
Fermaillet, p. 18.
FEUMICHON (Charles de), p. 13, n. 32.
FOIX (Gaston de Grailly, comte de), D., n. 9; p. 5, 18, 19, 22, 23.
Folle, p. 20. V. *Dame Jeanne*.
FORTIN (Pierre), p. 24, note 2.
FOUCARD ou FOULCARD (Patrix), p. 20.
FOUGERAIS (Jean de), p. 13, n. 35.
FOUQUET (Jean), p. 1 et s.
FOURNIER (Guillaume), p. 13, n. 45; p. 21.
FOURNIER (Jacques), p. 13, n. 11.
FRADET (Pierre), p. 13, n. 41.
FRANÇOIS. V. *Etampes*.
FUMICHON (Charles de), p. 13, n. 32. V. *Feumichon*.

GAMACHES (Philippe de), D., n. 23.
Garde royale, p. 7, 20.
GARDETTE (Jean de la). V. *La Gardette*.
GARNIER (Jean), p. 16.
GASTON. V. *Foix*.
GAUCOURT (Charles de), seigneur de Châteaubrun, p. 18, 20.
GAUCOURT (Raoul VI de), D., n. 31; p. 19.
GENCIAN (Jean), p. 13, n. 20.
Généalogie des ducs de Bavière, p. 66.
Généraux de France, p. 21.
Gens du roi, p. 14.
GIRÈME (Nicole de), D., n. 33.
GOGE ou GOUGE (Jean), p. 12, n. 9; p. 20.
GOMBERT (Aimé), p. 12, n. 23; p. 20.
Gorgerette, p. 17.
GOUGE (Jean). V. *Goge*.
GRAILLY (Gaston de). V. *Foix*.
Greffiers, D., n. 120, 121, 122, 131; p. 6, 21 et s.
Greffier des présentations, p. 14.
GUERNIER (Jean), p. 16.
Guisarmes, p. 7.
Guisarmiers, n. 141 à 149; p. 6.

HARDOUIN (Jean), D., n. 109; p. 21.
HAVART (Georges), p. 15, 19.
HÉBERGE (Jean), p. 12, n. 34; p. 21.
HELLANDE (Guillaume de), D.; n. 16.
HENRY (Jean), p. 12, n. 17; p. 21.
Hôtel du roi, p. 14 et s.
Huissiers, D., n. 136, 138, 139, 140; p. 6, 15, 16.

ISÔME (Antoine d'), p. 14, 22.

JAULEIN (Jean), p. 20.
JEAN. V. *Angoulême*, *Bourbon*, *Dunois*.
JEANNE (Dame). V. *Dame Jeanne* et *Darc*.
JOLLYS (Jean), p. 12, n. 4.
JOUVELIN ou JOVELIN (Joachim), p. 13, n. 14; note 2, p. 21.
JOUVENEL. V. *Ursins*.
JUMELIÈRE (Jean de la), p. 12, n. 35.
JUVÉNAL. V. *Ursins*.

LA GARDETTE (Jean de), D., n. 57; p. 15, 21.
Laitice, p. 19.
LA JUMELIÈRE (Jean de), p. 12, n. 35; p. 21.
LALAIN (Simon de), sieur de Montigny, D., n. 114; p. 22.
LA MARCHE (Armagnac), p. 18, 22.
LA RÉAUTÉ (J. de), p. 12, n. 18.
LA TOUR D'AUVERGNE (Bertrand V, comte de), D., n. 36; p. 20.
LAVAL (Guy de), D., n. 30.
LA VERNADE (Jean de), D., n. 126; p. 19, 23.
LA VIGNOLLE (Jean de), p. 21.
LE BOULANGER (Jean), p. 13, n. 12; p. 21.
LE BOURSIER (Gérard), p. 13, n. 2; p. 15, 19.
LE BOURSIER (Jean), D., n. 107.
LE DAMOISEL (Jean). V. *Damoisel*.
LEFÈVRE (Etienne), p. 12, n. 1; p. 15, 20.
LE FÈVRE (Jean). V. *Saint-Remi*.
LE SCELLIER (Jean), p. 13, n. 42; p. 21.
LÉVY (Antoine de), seigneur de Vauvert, D., n. 38; p. 18, 20.
LHERMITE (Tristan), D., n. 44; p. 21.
LIGONNE (Pierre de), p. 21.
Limousin (Sénéchal de). V. *Brachet*.
Lit de justice. Explication de ce terme, p. 17. V. ADDITION, p. 4 de cette Table.
LIVRE (Henri de), p. 13, n. 30; p. 21. V. *Luivres*.
Loches (donjon de), p. 22, note 2; p. 24, note 2.
LONGUEIL (Jean de), p. 13, note 2.
LONGUEIL (Richard-Olivier de), p. 10.
LONGUEVILLE. V. *Dunois*.
LORFÈVRE (Jean), D., n. 119; p. 6, 22, 23.
Losange, p. 4.
LOUIS XI, p. 5, 11.
LOUIS DE BOURBON. V. *Vendôme*.
LUIVRES (Henri de), p. 19, n. 30.

MAILLY (Jean de), D., n. 19.

MAINE (Charles d'Anjou, comte du), D., n. 7; p. 5, 18, 24, note 2.
Maîtres des requêtes, D, n. 132, 133, 134, 135; p. 19.
MARCHAND (Nicole), p. 12, 20.
MARELLES ou MAROLLES (Jean de), p. 16.
Marguerites, p. 20.
MARLE (Henri de), D., n. 117; p. 19.
MAROLLES (Jean de), p. 16.
MATHREL ou MATHUREL (Mathieu), p. 16.
Médaille de 1451, p. 7.
Migraine, p. 20.
MILET ou MILLET (Eustache), p. 13, n. 26; p. 21.
MONTAIGU. V. *Brachet*.
MONTAIGU. V. *Sponville*.
MONTBOISSIER (Guillaume de), p. 12, n. 30.
MONTEIL. V. *Aubusson*.
MONTIGNY (Jean de), p. 12, n. 14; p. 21.
MONTIGNY. V. *Lalain*.
MONTREUIL. V. *Cousinot*.
MORT (Jean de la), p. 12, n. 12; p. 21.
MORTIS (Johannes), p. 12, n. 12. V. *Mort*.
Munich, p. 1, 16 et s.
Musée de Versailles, p. 16.
MUSTEAU (Etienne), p. 16. V. *Ribauds*.

NANTERRE (Mathieu de), p. 13, n. 5; p. 21.
Ne m'oubliez mie, p. 7.
NIVART, NIVERD ou NYVARD (Jacques), p. 13, 7; note 2, p. 21.
Nogent-le-Rotrou, p. 24, note 2.

Ordre du Camail, p. 18.
ORFÈVRE. V. *Lorfévre*.
Ovfévrerie, p. 17 et s.
ORIOLE (Pierre d'), D., n. 118; p. 21.
ORLÉANS (Charles, duc d'), D., n. 4; p. 5, 18, 23.
ORLÉANS (François d'), D., n. 29.
ORLÉANS. V. *Angoulême*, *Dunois*.

Pairies, p. 23.
Pairs de France, p. 5.
Pairs ecclésiastiques, p. 19.
Pairs laïques, p. 18.
PAPIN (Guillaume), p. 13, n. 17.
PARIS (Guillaume de), p. 13, n. 29; p. 21.
Parlement, p. 10 et s.
Parlement, V. *Conseillers*.
Parquet, p. 21.
Passementerie, p. 17 et s.
PATARIN (Laurent), D., n. 46; p. 20
PELÉ (André), p. 12, n. 10.
Perche, p. 24.
PÉRUSSE. V. *Cars*.
PHILIPPE LE BON, duc de Bourgogne, p. 6, 22, 23.
PICHON (Pierre), p. 22.
PICHON (Raoul), p. 13, n. 18; p. 14, 21.
PICCOLOMINI (Enée), p. 19.
PIEDEFER (Robert), p. 13, n. 37, note 4.
PIERRE DE BOURBON. V. *Beaujeu*.
PLANTES (Jean des), p. 13, n. 19.
POMPADOUR (Elie de), D., n. 22.
PRÉCIGNY. V. *Beauvau*.
PREMIERFAIT (Laurent de), p. 1.
Présentations (V. *Greffier des*).
Prévôt de l'hôtel du roi. V. *Gardette*.
Prévôt des maréchaux, p. 44. V. *Lhermite*.
PRIE (Antoine de), D., n. 40; p. 20.
Prieur (le grand) de France, p. 19. V. *Girème*.

RAMBURES (Jacques de), D., n. 127; p. 19.
RAMEROCLE (Dalmas), p. 13, n 21.
RÉAULTÉ (Jean de la), p. 12, n. 18.
REFFUGE ou REFUGE (Pierre du), D., n. 111; p. 21.
REILHAC (Jacques de), p. 13, n. 39.
Ribauds. V. *Roi*.

RICARVILLE, p. 22, note 2; p. 24, note 1.
RICHARD (Pierre [1]), p. 12, n. 6; p. 21.
RICHEMONT (Artus de), p. 4, 23.
Roi des ribauds, p. 14 et s. V. *Gardette*.
ROLAND (Adam), p. 14, 22.
Rosier, emblème de Charles VII, p. 7.
ROUAULT (Joachim), sénéchal de Beaucaire, p. 20.
ROUPY. V. *Cambray*.
ROUVROY. V. *Saint-Simon*.

SALAT (Pierre), p. 13, n. 40.
SALIGNAC (Marguerite de), p. 20.
SALUCES (Louis de), D., n. 34, p. 19.
SAÑZAY ou SAUZAY (Jean de), p. 13, note 2; p. 21.
SAVOIE (Agnès de), D., n. 29.
SAVOIE (Philippe de), D., n. 28.
SECRETAIN (Jean), p. 12, n. 22; p. 20.
Sénéchal de Beaucaire, p. 20. V. *Rouault*.
Sénéchal de Limousin. V. *Brachet*.
Sénéchaux. V. *Bailli*.
Senlis (Bailli de). V. *Saint-Simon*.
SEPEAULX ou SEPEAUX (Yves (1) de), D., n. 24; p. 11, 19, 20, 24.
Sienne, p. 19.
SIMON (Jean), D., n. 124; p. 6, 14.
SOREAU (Geoffroy), D., n. 28.
SOUVINTO (Guillaume), p. 12, n. 37.
SPONVILLE (Marguerite de), dame de Montaigu, p. 19.
Saint-Denis, p. 1.
SAINT-HAON (Jean de), p. 23.
Saint-Jacques de Compostelle en Galice, p. 24, note 2.
SAINT-REMI (Jean Lefèvre, seigneur de), dit *Toison-d'Or*, D., n. 116; p. 22.
SAINT-SIMON (Aubert de), p. 13, n. 43; p. 21.

SAINT-SIMON (Gilles de Rouvroy), bailli de Senlis, D., n. 113; p. 13.

THIBOUST (Robert), D., n. 25; p. 11, 19.
THION (Jean), p. 8.
Toison-d'Or. V. *Saint-Remy*.
TORCY (Jean d'Estouteville, sieur de), grand maître des arbalétriers, D., n. 37; p. 20.
TOUR (La). V. *La Tour*.
TOURETTES (Elie de), D., n. 26; p. 11, 19.
Traité d'Arras, p. 23.
résoriers de France, p. 20 et s.
TRILLE (P. de la), p. 12, n. 11; p. 20.
Tripe de soie, p. 27 et s.
TUDARD ou TUDERT (Jean), p. 15, 19.

URSINS (Guillaume Jouvenel des), chancelier, D., n. 12; p. 4.
URSINS (Jean Jouvenel des), archevêque de Reims, D., n. 13; p. 24.

VAILLY (Jean de), p. 12, n. 20.
VAUVERT. V. *Lévy*.
Vendôme, p. 2, 6 et s.
VENDÔME (Louis de Bourbon, comte de), p. 3, 28.
Vergiss mir nicht, p. 7.
VIC (Guillaume de), p. 13, n. 3; p. 21.
VIGNOLLE (Jean de la), p. 12, n. 33.
VILLEBRÈME (Jean de), p. 12, n. 5; p. 20.
VILLEQUIER (Marguerite de), p. 24.
VITRY (Guillaume de), p. 13, n. 25; p. 21.
VITRY (Thibaut de), p. 12, n. 19.
VIVIEN (Hugues), p. 16.
VOULSY ou VOUZY (Didier), p. 13, n. 8; p. 21.

WITTELSBACH, p. 16.

YVER (Étienne), p. 12, n. 13.

(1 Et non Pierre, comme il a été imprimé par erreur D., n. 24 et p. 11.

ADDITION.

Une représentation très-curieuse, et que nous avons omis de mentionner dans la Notice, est celle dont une copie se trouve, à la date de 1372, dans le Recueil relié de Gaignières, au cabinet des Estampes de la rue Richelieu. La miniature originale a été fournie par un manuscrit que nous avons vainement cherché dans les bibliothèques publiques. Elle représente Jean Corbechon offrant à Charles V *le Propriétaire des choses*, traduit en français par cet écrivain. Le roi, par un caprice du peintre, est représenté tenant une audience publique et solennelle, entouré des douze pairs, etc., comme dans un lit de justice. La forme de l'enceinte, qui correspond à l'idée de lit, est celle qu'a reproduite Foucquet. Elle était, comme on voit, consacrée par la tradition. Cette image a été gravée dans l'*Histoire de France* de MM. Bordier et Charton, 1re édition, t. I, p. 479.

Antiquités
Judaïques
de Flav. Josèphe

ANTIQUITÉS JUDAÏQUES

M. Paulin Paris, *de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, conservateur à la Bibliothèque impériale de Paris.*

N° 6891, anc. 405. — *Antiquités judaïques*, par Josèphe, traduction anonyme.

M. P. Paris s'exprime ainsi, t. II, p. 260 à 269, et 292 :

M. Paulin Paris, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, conservateur à la Bibliothèque impériale de Paris.

« Un volume in-folio à deux colonnes, miniatures, vignettes et initiales, commencement et fin du XVe siècle, relié en maroquin citron, aux armes de France sur les plats.

« Cet admirable volume comprend seulement les quatorze premiers livres de Josèphe; la seconde partie n'est pas à la Bibliothèque du Roi. Ce qui place le n° 6891 au nombre des plus précieux du Cabinet du Roi, c'est la beauté de l'écriture, et surtout l'intérêt des deux styles de miniatures. Quant à l'écriture, je ne vois rien à lui préférer dans le même genre; elle remonte aux premières années du XVe siècle, date des trois premières grandes miniatures. Mais transcrivons d'abord les renseignements importants qu'offrent les mots suivants, tracés à la fin du texte par Jean Robertet, secrétaire du duc de Bourbon :

« En ce livre a douze ystoires : les troys premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry « (*Andrieu Beauneveu*, selon M. le comte Horace de Viel-Castel, *Introduction à la reproduction* « *du ms. des* Statuts du Saint-Esprit, *Paris, Engelmann; Pierre de Limbourg*, selon M. Fer- « dinand Denis), et les neuf de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, *Jehan* « Foucquet, natif de Tours.

« Ce livre de Josephus *de Antiquis* est à monseigneur Pierre deuxiesme, duc de Bourbonnoys « et d'Auvergne, comte de Clermont, de Fourests, de la Marche et de Giens, viconte de Carlat et « de Murat, seigneur de Beaujeuloys, de Chatelchinon, de Bourbon Lanceys et de Nonay, per et « chamberier de France, lieutenant et gouverneur du pays de Languedoc. (Signé) Robertet »

« Voilà donc l'œuvre d'un ancien enlumineur aussi bien constatée que possible. Jean Robertet était contemporain de Jehan Foucquet, auquel Jacques de Nemours, celui que Louis XI fit décapiter, avait confié le soin

d'achever l'œuvre du peintre du duc de Berry. Toutefois Robertet s'est trompé dans son énumération des miniatures : Jean Foucquet en exécuta onze au lieu de neuf. Dans le catalogue des livres du duc de Berry, déposés plus tard à Fontainebleau, on lit également : « Un gros livre sur velin, des « Anciennetés des Juifs, selon la sentence de Joseph à douze ystoires : les « trois premières de l'enlumineur du duc Jehan, et les neuf de la main du « bon paintre du Roy; écrit en prose françoise à deux colonnes. » (Barrois, *Librairie proty-pographique*, n° 592.)

La vignette de la première page est de l'artiste le plus ancien, mais l'intérieur de l'initiale est de l'un des écoliers de Foucquet.

Le folio 3, qui contient la première grande miniature, ne me rappelle ni la manière de Foucquet ni celle du peintre du duc de Berry. Les feuillages de la vignette doivent seuls appartenir au dernier. Sur la marge extérieure on voit, au milieu des feuillages, deux femmes : l'une tenant un casque surmonté d'une couronne ducale dans laquelle est une gerbe, l'autre tenant une bannière aujourd'hui tricolore, mais dont la partie blanche semble avoir été ajoutée. Sur cette bannière sont des lettres qu'il m'a été impossible de reconnaître, à l'exception de trois : D N O. Au bas de cette même vignette est maintenant l'écu du duc de Bourbon Jean II : DE FRANCE *à la bande de gueules chargée de trois lionceaux, parti d'une écartelure* 1 *et* 4 *d'argent au lion de gueules,* 2 *et* 3 *de gueules au léopard lionné d'or.* Cet écartelé était à la seconde femme du duc Jehan, Catherine d'Armagnac, qui, suivant toutes les apparences, avait doté la bibliothèque de Bourgogne de ce livre, que lui avait légué son père Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Mais, en y regardant de près, on s'aperçoit que ces armes recouvrent celles du duc Jean de Berry (*d'azur aux fleurs de lis sans nombre*). Bien des personnages puissants se sont, comme on le voit, tour à tour disputé la propriété de notre volume.

Les deux miniatures suivantes, folios 25 et 49, sont exécutées par le peintre du duc de Berry. Elles représentent : la 1re, *l'Histoire de Joseph fils de Jacob;* la 2e, *la Sortie d'Égypte.* Dans cette dernière on remarque au mur des tentes des Hébreux l'écu du duc de Berry : de FRANCE *à la bordure engrêlée de gueules.*

La 4e miniature est la première de ce volume qui appartienne réellement à Foucquet. Elle est admirable et représente un combat des Juifs contre les peuples de la Judée. Sur l'un des derniers plans on reconnaît Moïse, les bras tendus vers le ciel; à gauche est un portique corinthien sous lequel est déposée l'arche sainte. J'avoue que l'ordonnance de cette partie de la composition me rappelle parfaitement la manière et le caractère des petites miniatures qui occupent les folios 40 à 47 de la *Bible moralisée*, n° 6829.

La 5e miniature, la 2e de Foucquet, est au folio 89. Toute belle qu'elle est, elle me semble bien inférieure à la précédente. Le dessin en est moins

délicat, la perspective moins savante et les couleurs moins heureusement fondues.

La 6e, au folio 111, est encore plutôt d'un des élèves de Foucquet que du maître lui-même. C'est un combat acharné.

Dans la 7e nous retrouvons Foucquet avec tout son génie. Elle est au folio 135 et représente David recevant, avec la couronne, la nouvelle de la mort de Saül.

La 8e, au folio 163, représente le temple de Salomon. Le trait en a été reproduit par M. Barrois dans sa *Librairie protypographique*, page 100. Le trait, la couleur, l'effet, ou plutôt la miniature elle-même a été multipliée avec l'exactitude la plus minutieuse et la plus admirable dans le grand travail de M. le comte Auguste de Bastard.

La 9e est au folio 194, la 10e au folio 213. La 11e, qui fait déjà partie des miniatures exécutées dans l'ouvrage de M. de Bastard, est la plus belle du volume. Elle est au folio 231 et représente la *Clémence de Cyrus*. La 12e est au folio 248, la 13e au folio 270, et la dernière au folio 293. Celle-ci pourrait bien encore n'être pas de Foucquet.

Au reste, je suis bien fier de pouvoir appuyer le peu que je viens de dire sur l'opinion approfondie d'un homme dont toute la vie est depuis longtemps consacrée à l'étude des arts du dessin pendant la période chrétienne. M. le comte de Bastard, auquel j'avais demandé de nouvelles lumières sur Foucquet, a bien voulu me répondre qu'à ses yeux le nom de cet artiste était tellement recommandable qu'il se proposait non-seulement de consacrer plusieurs planches des *Peintures et ornements des manuscrits* à l'appréciation de son génie particulier, mais encore de publier séparément son œuvre complète. Un pareil ouvrage aurait sans doute la plus heureuse influence sur l'histoire de la peinture ancienne; mais, en attendant, on me permettra de reproduire ici un fragment de la lettre de M. de Bastard : elle nous fait mieux apprécier l'artiste que tout ce que je pourrais essayer d'en dire.

M. le comte Auguste de Bastard.

M. le comte Auguste de Bastard.

« Quoique le faire de Foucquet le rapproche de l'école flamande, le style plus élevé de ses ouvrages et le goût de l'architecture qui s'y rencontre prouvent qu'il a vu l'Italie et qu'il a fait de ses monuments une étude attentive. Sa manière d'ajuster est large et vraie; ses compositions sont ingénieuses et bien ordonnées; il a plus de perspective aérienne et linéaire qu'aucun de ses devanciers, que pas un de ses contemporains et que beaucoup de ceux qui l'ont suivi; enfin, l'entente du clair-obscur ne lui est pas inconnue, et l'on se croirait avec lui aux temps de Léon X et de François Ier, s'il n'avait conservé cette précieuse naïveté qui caractérise le moyen âge et qui donne parfois du charme à l'ignorance même. Chez

lui, tout marche à l'action, sans effort, sans manière; les ajustements sont saisis d'après nature; rien, dans les plis, ne contrarie la forme et le mouvement; les têtes, fines et vraies d'expression, sont d'une étonnante variété.

« Parmi les onze peintures qui, dans ce manuscrit, sont dues au pinceau de Foucquet, vous aurez spécialement remarqué la Captivité des tribus d'Israël, la Prise de Jéricho, la Construction du temple de Salomon, la Douleur de David à la vue du diadème et du bracelet de Saül, et surtout la Clémence de Cyrus envers les captifs de Babylone.

« La Clémence de Cyrus est le chef-d'œuvre de notre illustre compatriote : ce tableau est supérieur à tout ce qui nous reste de l'école française de cette époque, ainsi qu'aux grandes miniatures du Tite-Live de Rochechouart-Chandenier (ancienne bibliothèque de Sorbonne), quoique ce magnifique manuscrit ait été peint sous la direction de Foucquet, qui en a fourni les compositions et qui même en a exécuté quelques-unes de sa main. Le roi des Perses, placé sous un dais soutenu par quatre colonnes d'ordre composite, occupe le gradin le plus élevé du trône; à ses côtés sont assis ses deux principaux ministres; sur le devant, des Juifs à genoux adressent des actions de grâces au prince qui leur rend une patrie : la composition est relevée au milieu par un groupe de courtisans debout, et la multitude, qui occupe le fond du tableau, se perd sous une porte ou arc de triomphe de style antique.... Ici, tout frappe d'admiration : invention du sujet, adresse d'ajustements, dignité des personnages, variété des physionomies, noblesse du costume, perspective, détails d'architecture; l'artiste a tout compris, tout exécuté avec la même hardiesse et le même talent. Digne prédécesseur de Léonard de Vinci, d'Albert Durer, d'Holbein et de Raphaël, Foucquet prend un vol si élevé qu'on doit lui donner place parmi ces grands maîtres et le nommer désormais avec eux. Et si l'on observe qu'au moment où le peintre de Louis XI nous apparaît ainsi dans toute la hauteur de son génie, Léonard de Vinci, le plus ancien des quatre que je viens de citer, n'était pas encore né pour les arts, puisqu'il n'avait pas vingt ans, on ne peut s'expliquer comment le nom de cet homme prodigieux, l'une des gloires de la France au XVe siècle, le chef d'une école célèbre, ne se montre ni dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la peinture, ni dans aucun de ces nombreux recueils qui conservent inutilement le souvenir de tant de gens obscurs et de talents médiocres.

« Somme toute, le manuscrit des *Antiquités judaïques* est l'un des plus riches joyaux de votre inestimable trésor. Sans ce précieux volume, nous n'aurions peut-être jamais connu le nom d'un des peintres qui font le plus d'honneur à l'école française; et, sans les miniatures qu'il renferme, les documents nécessaires pour constater les progrès de la Renaissance dans nos contrées, antérieurement aux expéditions de Charles VIII et de Louis XII, seraient demeurés incomplets. La publication de l'œuvre de Jean Foucquet, en même temps qu'elle assignera à ce maître le rang qui lui est dû, achèvera de détruire les vieux préjugés qui nous restent encore sur la prétendue ignorance de nos pères en ce qui touche les arts du dessin, et contribuera à montrer, par analogie, la direction que ces arts eussent suivie si, vers la fin du XVe siècle, au moment de leur développement dans chaque

pays de l'Europe occidentale, l'imitation du style italien n'était venue substituer presque partout à leur physionomie indigène une physionomie étrangère. Sous ce rapport, le manuscrit qui nous occupe en ce moment, le premier volume du Tite-Live de la Sorbonne et le charmant Tite-Live de Versailles que vous m'avez fait connaître ces jours derniers, et dont vous avez judicieusement attribué les peintures à Foucquet lui-même ou à ses élèves, intéresseront au plus haut degré les amis de notre gloire nationale, et leur feront désirer plus vivement encore la continuation de toutes les recherches qui se rapportent à l'histoire de la peinture française pendant le moyen âge... »

M. le comte Horace de Viel-Castel, *ancien conservateur du Musée des Souverains.*

Dans le remarquable travail : *De la peinture des manuscrits*, qui sert d'introduction à la splendide reproduction faite par MM. Engelman et Graff, en 1853, des *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, M. le comte de Viel-Castel, en rappelant la lettre écrite par M. le comte Auguste de Bastard à M. Paulin Paris, comme nous l'avons indiqué plus haut, ajoute ceci, page 22 :

M. le comte Horace de Viel-Castel, ancien conservateur du Musée des Souverains.

« Sans placer, même avec la restriction de temps et de lieu, Jehan Foucquet sur la ligne de Léonard de Vinci, d'Albert Durer, d'Holbein et de Raphaël, nous reconnaissons les grandes qualités qui distinguent cet artiste du XVe siècle, et nous sommes d'avis qu'il serait temps de tirer ses œuvres de l'oubli. La publication des miniatures qui ornent les *Antiquités judaïques*, n° 6891 des manuscrits français de la Bibliothèque impériale, serait pour la France une œuvre toute nationale : car, si nous n'admettons pas, comme le fait M. le comte de Bastard, Jehan Foucquet pour le plus ancien de nos peintres nationaux, toujours est-il qu'il est le plus habile et le plus complet des miniaturistes français du moyen âge.

« Les miniatures qui ornent le manuscrit que nous venons de citer révèlent chez leur auteur un profond sentiment de l'art, la connaissance de la perspective aérienne et linéaire, et l'entente du clair-obscur. Comme M. le comte Auguste de Bastard le remarque fort bien dans sa lettre à M. Paulin Paris, cet éminent artiste est très-supérieur à ses contemporains, et *même à beaucoup d'artistes qui l'ont suivi.* »

M. le comte de Viel-Castel attribue les trois premières peintures des *Antiquités judaïques* à Andrieu Beauneveu, nommé par Froissard, et il ajoute :

« Avec Andrieu Beauneveu et Jehan Foucquet commence cette grande école française de miniaturistes dont le dernier chef-d'œuvre fut le *Livre d'Heures de*

la reine Anne de Bretagne, aujourd'hui conservé dans le Musée des souverains, au Louvre. Jamais, jusqu'à présent, les historiens de la peinture française n'ont daigné s'occuper de cette école; ils ont préféré chercher l'origine de nos artistes du XVIe siècle dans le grand mouvement de la Renaissance; ils remontent même jusqu'à Cimabue, chez les Italiens, pour trouver les pères de la peinture au moyen âge; mais ils ferment les yeux sur les talents qui illustreraient notre pays, qui prouveraient l'existence en France d'une école particulière et fort remarquable depuis le XIIIe siècle. »

M. Vallet de Viriville, *professeur à l'École des Chartes.*

M. Vallet de Viriville, professeur à l'École des Chartes.

La vie de Foucquet présente un problème difficile à résoudre. Comment, avec un pareil talent et de tels succès, put-il demeurer, sous le règne de Charles VII, éloigné de la résidence et des faveurs de ce prince? Louis XI, à ce qu'il semble, sut apprécier avec plus de justice que son père le mérite de ce grand artiste. Jean Foucquet, sous le règne de Louis XI, fut peintre du roi en titre d'office. La Bibliothèque impériale renferme un précieux manuscrit intitulé : *les Antiquités judaïques, par Josèphe, traduites en français* (1). Cet ouvrage fut écrit pour Jean, duc de Berry, en 1416. Trois grandes peintures seulement furent alors placées au commencement du manuscrit. Après le duc Jean, ce livre inachevé appartint à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, décapité en 1477. On lit en effet, à la dernière page, cette rubrique plus qu'à demi effacée : *Ce présent bon livre de Josèphe est au duc de Nemours* (signé) Jacques. Catherine d'Armagnac hérita ensuite de ce beau manuscrit. Elle l'apporta, en 1484, à son mari Jean II, duc de Bourbon, qui mourut en 1488. Ce prince eut enfin pour héritier le duc Pierre II. Jacques d'Armagnac, selon toute apparence, au temps de sa plus grande prospérité, fit achever, vers 1465, la décoration de ce volume. L'inscription suivante, tracée sur le dernier feuillet, va nous faire savoir à quelles mains cette œuvre fut confiée : « En ce livre a quatorze ystoires : les trois premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les onze dernières de la main du bon peintre et enlumineur du roy Loys xj^e, Jehan Foucquet, natif de Tours. » Cette note si précieuse, et que nous avons précédemment alléguée (2), est signée de *Robertet*, secrétaire des ducs Jean et Pierre de Bourbon. Ces onze tableaux, point de départ de la critique pour restituer l'œuvre de Foucquet, ont été décrits et justement célébrés de notre temps par divers historiens de l'art ou de la littérature du moyen âge. Rien de plus instructif et de plus intéressant que le rapprochement de ces quatorze miniatures. Ainsi se trouvent réunies, pour la comparaison, les productions de deux maîtres, les unes sous la date de 1416, et les autres sous la date de 1462. On ne saurait rendre plus sensible l'appréciation des progrès ou de la révolution qui s'est accomplie dans l'art pendant le cours de cet intervalle.

1. Mss. 6891 de l'ancien fonds.
2. Voy. ci-dessus, page 103 de cette notice.

Toutes les qualités de Jean Foucquet, l'aisance de sa touche, l'intelligence, l'ampleur, la science, l'énergie, la richesse, se déploient ici de nouveau, sur une large échelle, en des pages diverses, nombreuses et certifiées d'une manière authentique. Après les recherches savantes et judicieuses que MM. de Bastard, P. Paris (1), ont publiées sur ce sujet, nous ne nous y arrêterons pas davantage, et nous nous bornerons à renvoyer à ces pages mêmes le lecteur en quête de plus amples développements.

M. Charles Blanc.

M. Charles Blanc, *Histoire des Peintres.*

Le premier en date de nos grands artistes du XVe siècle est Jehan Foucquet, né à Tours en 1415, mort en 1485. Sans attendre l'exemple des Italiens, et en dehors de leur influence, à une époque où Léonard de Vinci et Pérugin n'étaient pas encore venus au monde, Foucquet, appuyé sur la nature et soutenu par son génie, s'élève au-dessus des enseignements de l'école flamande, tout en restant fidèle au principe de l'observation naïve. Il tient à la fois au moyen âge et à la Renaissance, non pas à celle que le maniérisme italien nous apporta sous François Ier, mais à cette renaissance dont le souffle passa sur toutes les contrées de l'art au XVe siècle. Sans sortir du cercle étroit de la miniature, il montre dans ses enluminures des *Antiquités de Josèphe* une liberté, une invention et un naturel qui le mettent au niveau des grands maîtres flamands, desquels il procède par son éducation première. « La grandeur de ses horizons et la profondeur de ses lointains offrent une réalité saisissante qui amplifie ces panoramas microscopiques. Ses compositions sont paisiblement animées, comme celles de Van Eyck et de Memling; mais il varie avec plus de bonheur ses groupes et les attitudes de ses personnages (2)... »

Nous n'avons point vu, parmi les peintures de Foucquet, celles qu'on dit les meilleures et que possède M. Brentano, de Francfort. Nous ne connaissons celles-là que par quelques photographies; mais un de ses ouvrages nous est très-connu, c'est le manuscrit du *Tite-Live* de la Sorbonne. Ce beau livre est inachevé; il devait s'y trouver plusieurs compositions importantes tenant la page entière du volume : il ne s'y en trouve que deux ou trois, plus une vingtaine d'un plus petit format. A l'exception de cinq ou six, qui sont évidemment d'une autre main, toutes ces compositions sont admirables. Et ce qu'on y remarque d'abord, c'est le naturel et en même temps le vif de l'action. L'épisode mis en lumière est toujours clairement raconté, jamais platement. Le narrateur, sans se jeter dans la digression, assaisonne son récit de détails pittoresques, frappants, mais sobres; toujours curieux, mais toujours motivés. Parfois, de la seule intelligence du sujet, de la seule profondeur d'attention que le peintre a su y apporter, sortent des

1. Ouvrages précédemment cités.
2. Léon de Laborde, *De la Renaissance des arts à la cour de France.*

traits sublimes. J'en puis citer un exemple : *La fille de Servius Tullius fait passer son char sur le corps de son père.* Écrasé par la première roue, le malheureux est expirant, mais le sang qui jaillit de sa blessure éclabousse sa fille et remonte jusqu'à son cœur; elle est déjà tachée par son crime. Les hommes qui ont puisé le sublime dans les entrailles de la nature, comme Rembrandt, n'ont pas trouvé mieux. Le cheval, le cocher, le char, n'en sont pas moins finis, et, eu égard aux petites dimensions de sa peinture, Foucquet ne se croit permis de rien négliger. Le char romain de Tullie est naïvement orné d'armoiries féodales, et la fille barbare des temps fabuleux de Rome est vêtue comme une damoiselle du XVe siècle. Les rues s'allongent dans une ville du moyen âge, où les fenêtres sont garnies de monde : le crime ne manquera pas de témoins.

Une des plus belles ordonnances de Foucquet, la plus grandiose peut-être, si l'on peut employer ici une pareille expression, en dépit de l'exiguïté du tableau, c'est le *Massacre des Sabins, des Volsques*, je ne sais plus quel massacre, mais le désordre est à son comble : on se rue, on s'égorge, on s'écrase de toutes parts, et au milieu de cette boucherie, le héros de l'action, à cheval et vu de face dans un raccourci violent, commande le carnage sans y prendre part, féroce et calme tout ensemble. L'architecture est symétrique, comme pour racheter le désordre forcé des mouvements. Ce qui est admirable, c'est que, par le seul effet d'une perspective prise de haut, toutes les lignes aboutissent au personnage qui est le nœud de la composition, l'âme du massacre.

Un caractère commun à ces diverses compositions, c'est qu'elles sont toutes conçues dans un sentiment très-pittoresque, à ce point qu'elles ont une qualité devenue rare dans une école aussi raisonnable que la nôtre, l'imprévu. Pas une scène qui ne se présente de la manière la plus naturelle; l'intérêt moral marche de pair avec l'intérêt optique, et le caprice de l'artiste se concilie parfaitement avec le goût du vrai. Dans ces grands tableaux microscopiques où il est tout simple que les accessoires jouent un rôle important, où il faut occuper les yeux sur tous les points, parce qu'étant si près du tableau, ils sont avides et inexorables, c'est toujours l'essentiel qui domine et qui triomphe. L'expression des physionomies, la pantomime des personnages, l'action, le geste allant droit au but, n'empêchent pas la récréation secondaire qu'offrent les fonds de paysage, où la nature est vue par un certain côté précieux et bizarre, que Léonard de Vinci ne perdra jamais de vue, et que tous les maîtres du XVe siècle ont observé de préférence. Moins enfantins que ceux de Van Eyck, moins hérissés, moins rocailleux que ceux de Pier della Francesca ou de Léonard, les paysans de Foucquet sont peut-être le côté le plus original de son œuvre. L'invention y a son compte au moins autant que la réalité. On dirait que le peintre s'est partagé entre la nature et la fantaisie. Des fleuves y serpentent au pied des montagnes, qui ne sont ni familières ni impraticables, et qui rappellent assez les mouvements du sol tourangeau. Une végétation intermittente décore ces rives heureuses, et le vert tendre des prairies s'y perd insensiblement dans le bleu des lointains et dans la teinte évanouissante du ciel.

L'architecture occupe aussi une grande place dans les ordonnances de Fouc-

quet; mais toujours une place convenable, assignée par le sujet. Tantôt, c'est une tribune élevée d'où le consul, le préteur, l'*échevin* de Rome, écoute la foule, préside à une cérémonie ou commande une exécution. Tantôt, ce sont des fortifications italiennes du moyen âge, des remparts fuyant en perspective, qui servent de fond à une cavalcade imposante où les *equites* de Tite-Live bardés de fer, pour mieux dire revêtus d'armures d'or, conservent une certaine bonhomie gauloise jusque dans la dignité romaine. Tantôt, enfin, ce son de petits temples de la Renaissance italienne, des frontons soutenus par des pilastres aux chapiteaux délicats qui font l'assiette du tableau, mais jamais en hors-d'œuvre, jamais comme des *bouche-trous*. Les loges, les portiques extérieurs, les balcons ouvragés, sont voulus par la composition même. On voit s'y presser naturellement les spectateurs du drame qui agite ou ensanglante la place publique. Les fenêtres, les portes, les escaliers, ne s'ouvrent que pour les besoins de la cause, et ceux qui regardent ou qui entrent par une ouverture ne sont jamais étrangers à l'action; de sorte que tous les détails ramenant le spectateur au sujet que le peintre a enluminé, l'esprit est aussi fortement saisi que l'œil est agréablement occupé. La pensée que l'artiste a voulu rendre se répète en échos affaiblis dans la moindre de ses figures, pas une n'étant destinée à un remplissage.

Une autre observation à faire, c'est que les types de Foucquet sont français, et français du cœur de la France; ses figures, plutôt courtes que longues, font bien voir qu'elles ont été prises dans la nature même du pays. Mais ses costumes aussi bien que ses fabriques rappellent aussi le voyage que Foucquet venait de faire en Italie, où l'avait mandé le pape Eugène IV. Quelquefois une finesse toute florentine se trahit dans ses peintures, dans sa *Lucrèce*, par exemple, digne en effet des Florentins les plus délicats, j'allais dire les plus raffinés.

Encore est-il que les miniatures du livre de prières que possède M. Brentano, à Francfort, sont, au dire de juges compétents, supérieures, pour la plupart, à celles du *Josèphe* et du *Tite-Live*. A ce livre de prières appartient le *Couronnement de la Vierge*, une des plus naïves et des plus charmantes compositions du miniaturiste. Les trois personnes de la Trinité sont descendues en robes blanches, avec leur cour de séraphins, des hauteurs du paradis sur un trône enrichi de pierres précieuses, ou plutôt c'est le paradis lui-même que le peintre a figuré comme un élégant palais, délicatement orné dans le style italien de la Renaissance. Le Fils a quitté sa place pour couronner sa mère immaculée, que bénissent le Père et le Saint-Esprit. Mais le manteau de la Vierge se distingue des trois robes blanches, réservées aux trois dieux, dont l'unité est si ingénûment exprimée par la similitude de leur céleste vêtement et de leur visage.

N'est-il pas étrange que Jehan Foucquet ait été si longtemps oublié, alors que les témoignages de ses contemporains le recommandaient si vivement à la postérité de son pays (1)? Jean Lemaire de Belges, qui avait pu connaître sa personne et fréquenter son atelier, cite Foucquet, *qui tant eut gloires siennes*, dans la légende

1. Les plus sérieuses recherches sur Jehan Foucquet sont dues à la curiosité de notre savant confrère M. Vallet de Viriville.

des Vénitiens, à côté de Marmion, natif de Valenciennes (1), de Hugues le Grand, de Rogier, de Johannes (Eyck), de Léonard, de Gentil Bellin, de Perusin, de Jehan de Paris et de Poyet. Jean Lemaire parle encore de Foucquet dans sa *Couronne margaritique :*

> Car l'un d'iceulx était maitre Roger,
> L'autre Foucquet, en qui tout loz s'employe.

Il n'y a peut-être que la France, entre tant de nations éclairées, qui ait donné l'exemple d'une indifférence pareille et qui ait pu ignorer pendant plus de trois siècles les œuvres et le nom même d'un artiste que d'autres peuples eussent rangé parmi leurs plus chères illustrations, s'il se fût appelé Giulo Clovio, Van der Weyden ou Memling.

1. La tombe de Marmion a été retrouvée à Valenciennes. Il vécut jusqu'en 1469.

ASSISTANCE CÉLESTE

PRÊTÉE

AU MINISTÈRE DE MOISE DANS LE DÉSERT

(Exod. XVII, 8-13. — Num. XVI. — Joseph., Antiq. jud., Libr. III, Cap. ii, et Libr. IV, Cap. II, 57.)

Foucquet me semble avoir voulu réunir en une seule page quelques-uns des principaux traits par où la mission divine du législateur des Hébreux est mise en saillie dans les livres IIIe et IVe des *Antiquités judaïques*. Mais c'est surtout pour les arts qui parlent aux yeux que l'unité (de lieu et de temps) importe à l'effet d'une composition. Bon nombre d'artistes, parmi nos contemporains, se sont laissé piquer par la tarentule de l'épopée ou du drame; et, si peu que le bon sens du peintre de Louis XI ait cédé d'avance à cette endémie du XIVe siècle, je ne voudrais pas dire qu'il s'en soit bien trouvé. Essayons toutefois de saisir ses intentions les plus reconnaissables dans ce petit tableau qui mêle malencontreusement la guerre extérieure et les luttes intestines d'un peuple à son début.

L'ordre chronologique des faits s'accorde absolument avec celui des plans dans la peinture, mais sauf explication et moyennant divers doutes sur le sens véritable de quelques détails qui prêtent à plus d'un embarras.

Si nous commençons par les arrière-plans, nous y verrons peut-être plus clair. Évidemment ce feu qui tombe du ciel sur un groupe nombreux est la manifestation de la colère divine contre Coré avec ses deux cent cinquante lévites qui disputaient le souverain sacerdoce au grand prêtre Aaron (Num., XVI, 35). Le tabernacle, représenté comme un édifice à demeure, et avec l'arche d'alliance très-visible à tous, ce qui nous importe peu pour le moment, montre Aaron, Moïse et les anciens du peuple présidant au résultat que Dieu doit déterminer. Un peu plus avant vers le spectateur, une réunion de simples guerriers (mais non plus de prêtres ou de lévites) est engloutie par la terre qui se fend autour

d'eux. C'est là, sans contredit, Dathan et Albiron avec leurs familles dont les tentes sont abîmées. A droite du spectateur, la foule des Israélites qui s'écarte avec des gestes d'effroi répond bien au précepte de Moïse (Num., XVI, 26) qui venait de faire éloigner le peuple fidèle sous peine de partager le châtiment des coupables.

Dieu cependant se montre du haut du ciel pour maintenir l'autorité du législateur qu'il a donné aux enfants de Jacob; et ce doit bien être une façon de traduire les mots du texte sacré (Num., XVI, 35, 19, 23) qui annoncent l'intervention sensible du Souverain Maître pour accréditer son ministre auprès du peuple.

Jusque-là, donc, rien n'offre trop grand obstacle à l'interprétation.

Mais que fait sur un tertre cet homme en prières que nous voyons mêlé à la scène précédente, sans que le récit biblique exige rien de pareil? On pourrait dire que c'est le moment où les deux frères intercèdent pour la multitude des survivants, qui ne laissait pas de murmurer (Num., XVI, 41-49). Nous répondrons que, d'après l'Écriture sainte, cette prière avait lieu dans l'intérieur du tabernacle, et non pas dans la plaine. Il doit donc se trouver quelque lien entre cette supplication publique de Moïse et la bataille qui se livre sur le premier plan. Je crois qu'il s'agit là du combat contre les Amalécites, tel que nous le raconte le livre de l'Exode. Josué l'Éphraïmite, chef des troupes d'Israël, pourrait bien être ce cavalier aux armes d'or qui monte un cheval blanc et qui manie si rudement sa lance contre un guerrier abattu. Pendant que la lutte est vive sur le champ de bataille, le législateur n'intervient que par ses prières pour le peuple, et les ennemis d'Israël ont l'avantage toutes les fois que Moïse se fatigue d'élever les mains vers le ciel. Selon le texte de l'Écriture et de Josèphe, il fait soutenir ses bras par Aaron et Hur, en sorte que la victoire reste aux siens. Les deux assistants de Moïse ne se voient pas dans notre tableau; et l'on peut croire que le peintre les a écartés pour mieux mettre en évidence le pouvoir de la prière adressée par ce grand homme, ou pour ne pas être réduit à des figures microscopiques. Mais la petite élévation sur laquelle s'agenouille l'ami de Dieu exprime assez bien le sommet d'une colline, comme parle la Bible (Exod., XVII, 10). Seulement, pour éviter toute cause d'erreur, il faudrait supposer la disparition de ce qui appartient au châtiment de Coré, Dathan et Abiron.

Voilà ce qui doit interdire la réunion des faits successifs, quand on ne peut disposer que de moyens dont l'effet total est simultané de sa nature. Le poëte et l'historien peuvent réciter ou se faire lire durant des heures, mais il faut que les peintres ou sculpteurs soient suffisamment compris au premier coup d'œil.

C. C.

(E-E-E)

CHUTE

DES

REMPARTS DE JÉRICHO

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

Quoi qu'il en soit d'Arnauld d'Andilly, qui m'a tout l'air d'arranger le texte de Flavius Josèphe à l'usage des gens du monde, prenons l'historien lui-même (*Antiq. Jud.*, v, 1, d'après l'édition d'Havercamp). Ou plutôt, comme cet auteur est un Juif rallié aux Romains, et sacrifiant assez volontiers les miracles de l'Ancien Testament aux préjugés des idolâtres devenus ses protecteurs, nous pouvons bien puiser à la vraie source historique qui fournissait matière à ses amplifications. Voici donc l'accord de notre miniature avec le livre de Josué (Cap. II et VI.).

Jéricho était la première ville entourée de murs qui se trouvât sur le passage des Israélites après qu'ils eurent franchi le Jourdain. Notre peintre représente le peuple de Dieu du côté opposé au fleuve, parce que Josué fit défiler ses troupes autour des murailles pendant sept jours. Nous avons ici la procession de la dernière journée, où l'arche sainte accompagnait la marche, précédée de sept trompettes sonnées par les prêtres. Foucquet ajoute aux sept trompettes sept flambeaux ; sans doute pour maintenir un nombre sacré que l'Écriture sainte rappelle fréquemment. Mais il ne nous montre que trois encensoirs, autre nombre impair dont le symbolisme apparaît bien des fois dans l'antiquité, même chez les païens.

Dans le cortége, c'est tout naturellement l'escorte lévitique de l'arche qui est mise en saillie. Là un mélange de costumes plus ou moins orientaux (comme l'entendait le moyen âge) et de vêtements ecclésiastiques chrétiens attire plus facilement le regard sur ce premier plan. Un pontife à barbe blanche et coiffé du turban se retourne avec un air d'importance vers l'arche, à la manière d'un maître de cérémonies qui veut s'as-

surer si l'on observe exactement son programme. Près des trompettes, une sorte de maître de chapelle bat la mesure magistralement pour que tout le monde sache bien qu'il est responsable du concert. Les porteurs de l'arche sont revêtus d'aubes, où l'on reconnaît les pièces de garnitures qui s'y voient, devant et derrière, à l'époque de notre artiste. Leurs têtes sont coiffées de l'*amict*, que l'usage actuel fait disparaître presque entièrement sous l'aube. Mais le moyen âge le montre bien des fois orné de broderies, et rabattu sur le collet comme complément sensible du vêtement liturgique. Du reste les cérémonies de l'ordination, jusqu'à nos jours, conservent encore une trace du temps où l'*amict* formait capuchon; et divers ordres monastiques maintiennent la vieille coutume.

L'encensoir est à chaînes courtes, selon l'ancien usage; et celui des thuriféraires que l'on voit tout entier porte de la main gauche le petit vase d'encens que l'on appelle *navette*.

Les remparts qui s'écroulent, donnant passage aux Hébreux pour pénétrer dans la place, laissent apercevoir une grande rue de la ville. Là on voit confusément des gens à demi nus qui paraissent vouloir s'échapper avec ce qu'ils pourront sauver de leurs biens. Des flammes sortent par les cheminées, par des fenêtres même. Cela veut-il dire que la ville est déjà livrée aux fureurs des ennemis; ou bien, supposant un tremblement de terre, l'artiste a-t-il cru que les foyers avaient dû entraîner un incendie presque général? De fait, nulle muraille de la voie publique n'annonce que les bâtiments intérieurs aient perdu leur aplomb, et l'on distingue fort bien ces *pignons sur rue* qui sont demeurés dans l'usage de la langue malgré les révolutions dues à l'édilité moderne, et qu'on retrouve encore dans plusieurs petites villes où l'on a maintenu les contructions d'autrefois.

Cependant rien n'annonce bien clairement massacre ou pillage. Mais l'art de nos pères évitait volontiers toute expression furibonde, et l'on pourrait quasi en conclure que les passions forcenées leur offraient peu de modèles où ils se pussent renseigner dans leurs études d'après nature.

Comme à l'ordinaire, Foucquet ne s'est point préoccupé de couleur historique. A voir l'autre rive du Jourdain, qui forme l'horizon, l'on ne plaindrait pas beaucoup les Israélites d'avoir eu à traverser pareil désert. Ils auraient pu y trouver non-seulement des cathédrales, mais des châteaux, des villages et des vergers qui n'étaient pas faits pour hâter leur marche vers la terre promise. La Touraine que rappelait notre peintre, ici comme en bien d'autres pages, ne devait pas lui inspirer grande commisération pour les fugitifs d'Égypte. Au fond, l'Écriture sainte nous dit qu'il en était tout autrement sur le parcours où les avait guidés Moïse durant des années.

C. C.

(G-G-G)

L'ARCHE D'ALLIANCE

PRISE PAR LES PHILISTINS

(Josèphe, Liv. V, Chap. XI)

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT.

L'auteur des *Antiquités judaïques* suit fidèlement ici le texte du *Livre des Rois* (I, cap. IV), ou de *Samuel* (selon l'hébreu) dans l'Écriture sainte; et la rédaction est si conforme de part et d'autre, qu'il n'y a pas lieu de s'arrêter à une comparaison des deux textes. Ailleurs Josèphe se met parfois un peu plus à l'aise, sans nous en donner de bonnes raisons.

Les luttes prolongées du peuple de Dieu contre l'ancienne population de la Palestine avaient amené une nouvelle rupture, et les Philistins s'étaient réunis en force près d'Aphec, où les Israélites eurent le dessous. Voulant prendre leur revanche, ceux-ci firent demander au grand prêtre (Héli) que l'Arche sainte fût apportée au milieu d'eux pour remonter les courages.

Ophni et Phinées, les deux fils du vieux pontife, accompagnaient l'auguste dépôt confié à l'armée d'Israël. L'ennemi fut d'abord ému de la joie qui éclatait dans l'armée des Hébreux; mais il se décida aux plus grands efforts pour tenir bon contre cet enthousiasme qui rendait menaçants les battus de la veille. De fait, la nouvelle rencontre fut fatale au peuple de Dieu, dont les principaux prêtres avaient

mérité la colère du Ciel (cf. I Reg., II, 13-36; III, 2-18). Une seconde bataille laissa sur le terrain 30,000 Israélites, et le mémorial des prodiges du désert tomba aux mains des idolâtres.

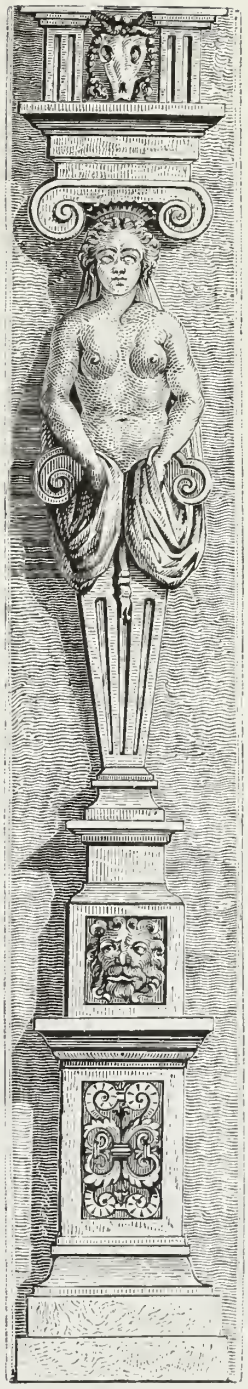
Foucquet, si je ne me trompe, a peint l'armée philistine à droite du spectateur. Elle débouche en colonnes profondes par une gorge dont les deux berges abruptes limitent la scène de ce côté; mais pour mieux faire reconnaitre les assaillants sans doute, il a représenté des dragons sur leurs étendards. Ce pourrait bien être une sorte de calembour en manière d'*armes parlantes,* à cause du dieu *Dagon*, qui était honoré par les vainqueurs. Sur la gauche, plusieurs compagnies découragées hâtent le pas en tournant le dos; mais quelques braves se retournent en désespérés sur les troupes victorieuses, comme pour faciliter du moins la retraite à ceux qui s'échappent. On reconnaît sans peine que le carnage a déjà causé bien des pertes aux vaincus; et sur le premier plan se voient, entre autres, deux cadavres revêtus d'armes dorées. L'un d'eux surtout est particulièrement mis en évidence; et, vers sa tête, un serviteur semble recueillir la couronne (fleurdelisée) qui est tombée à terre. Je crois que l'artiste voulait nous montrer Ophni et Phinées, qui périrent en cette rencontre. Ils n'étaient assurément pas rois; mais, comme le récit appartient au Ier *Livre des Rois* dans la Vulgate et les Septante, on aura cru convenable de donner les insignes royaux aux chefs quelconques de l'armée israélite, car nul ne dit que les fils du grand prêtre commandassent l'expédition. Sur la rivière qui longe le champ de bataille, une barque a l'air de s'éloigner, portant un homme qui confie son salut à deux rameurs. C'est probablement le Benjamite qui arriva le même jour à Silo avec la nouvelle du désastre. Son terrible renseignement causa la mort subite du malheureux grand prêtre et de la femme de Phinées, conformément aux menaces du Seigneur confiées à Samuel, que signalait dès sa jeunesse le don de prophétie.

La grande ville fermée de murailles qui s'élève au delà du fleuve doit être Azot (Aschdod), où séjourna ensuite le principal trophée de la victoire. Aussi, comme dernier acte dans tout ce drame, on voit au loin défiler un convoi qui emporte l'Arche d'alliance sur un char vers l'enceinte fortifiée. La vaste rotonde au centre des murailles sera le temple de Dagon, où l'Arche sainte fut déposée jusqu'à ce que les Philistins et leur Dieu se trouvassent fort mal de cet hôte incommode (cf. *ibid.*, cap. V, etc.); car bientôt le Ciel intervint directement, pour que le triomphe momentané des païens ne tournât pas au mépris de la loi du vrai Dieu.

C. C.

DAVID APPREND LA MORT DE SAUL

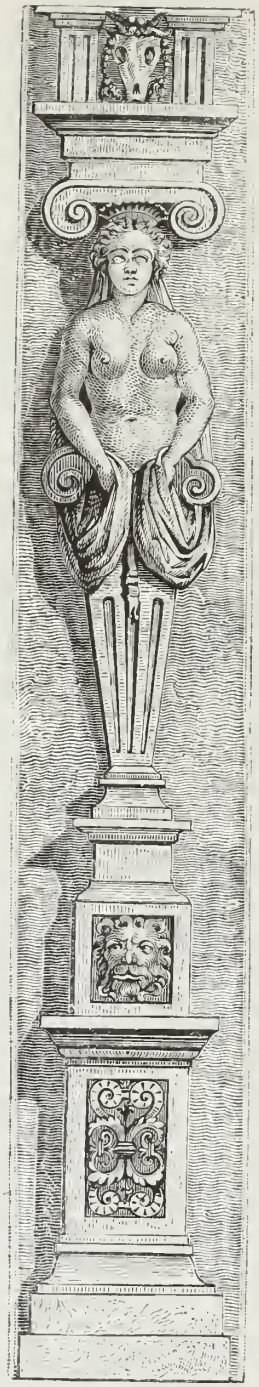
CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT



Nous pourrions ne citer que le récit de l'Écriture sainte (II, Reg. 1), mais l'historien Josèphe était le véritable sujet des miniatures qu'il s'agit d'expliquer. Suivons donc au moins partiellement la narration de celui-ci, qui d'ailleurs avait en vue évidemment le texte du livre des Rois.

Tandis que David, réfugié dans le pays de Geth pour fuir la colère de Saül, ne laissait pas de nuire aux ennemis de son peuple, les Philistins écrasaient l'armée israélite près de la plaine d'Esdraélon, à Gelboé (I Reg. XXVIII-XXXI), où périt Saül avec trois de ses fils. Comme nous l'apprend le chant composé à cette occasion (II Reg. 1, 17-27), ce combat s'était livré sur des hauteurs. Notre peintre a imaginé trois rochers inaccessibles au pied desquels sont étendus des morts sans nombre; et vers la gauche on peut absolument reconnaître un personnage aux armes dorées, qui tombe la tête en avant. Je pense que c'est précisément Saül se jetant sur son épée au moment où les vainqueurs accourent afin de le saisir en vie.

Le miniateur, voulant nous faire embrasser plusieurs scènes ensemble, place la bataille sur le bord d'un fleuve souriant, aux détours paresseux; et l'autre rive porte David avec ses partisans, sans que de part ou d'autre on fasse mine d'avoir pu apercevoir ce qui se passe à si peu de distance. Cela ne ressemble pas mal aux secrets de comédie. Mais les petites tailles des soldats de Gelboé devaient sans doute suppléer au défaut de perspective. Une barque conduite par des rameurs explique l'arrivée du messager qui apporte les nouvelles. Cet homme fléchit le



genou devant le roi désormais presque incontesté d'Israël, et lui présente la couronne (fleurdelisée) de Saül, avec un brassard doré. Cette pièce d'armure correspond sans doute au bracelet (Josèphe dit *les bracelets*) dont parle le livre des Rois; et peut-être cette substitution d'un brassard du XVe siècle à un bracelet oriental doit-elle être mise sur le compte du traducteur français contemporain de notre peintre, ou de quelque copiste que l'on aura pris pour guide mal à propos.

Le courrier aura fait grande hâte, car on aperçoit en arrière cinq personnages qui paraissent avoir été débarqués avec lui, mais qui ne se précipitent pas vers le dénoûment, où ils soupçonnent peut-être autre chose qu'une récompense.

Quoi qu'il en soit, conformément au récit, David déchire ses vêtements lorsqu'il apprend cet événement funeste; autour de lui ses gens, les plus âgés surtout, témoignent leur affliction par des attitudes ou des gestes pleins de naturel. D'autres, avec un regard enflammé, semblent prévenir ou aiguillonner la colère de David qui va faire tuer ce païen pour avoir osé porter la main sur l'élu de Dieu qu'a sacré l'huile répandue par un prophète (sur l'*oint du Seigneur*). Ce que j'en dis à cette occasion est pour ne pas laisser prescrire la sécurité surprenante avec laquelle un homme (habile d'ailleurs) de notre temps a cru pouvoir imprimer que c'était *le bouclier de Saül* qu'on avait frotté d'huile; sur quoi il se hâte de conclure que ledit bouclier devait *évidemment* avoir été revêtu de cuir! Que le *conséquent* (comme parle la dialectique) puisse être vrai, je ne m'y oppose pas; mais à titre de *conséquence*, c'est chose tout à fait inacceptable, en dépit de l'évidence qu'on lui prête si gratuitement.

L'étendard du nouveau roi flotte au milieu de sa petite troupe; et afin que nul ne s'y trompe, le Psalmiste y a comme qui dirait son blason, dans une harpe brodée en or sur la bannière principale, parmi divers guidons moins caractérisés.

Derrière une petite forteresse qui peut représenter l'apanage donné par le roi de Geth au prince réfugié, on aperçoit un village en flammes. Ce pourrait bien être Sicéleg, qui venait d'être incendié par les Amalécites, ou quelqu'une des représailles récemment exercées contre eux par la bande de David.

Ici, comme en bien d'autres tableaux, Foucquet s'est inspiré beaucoup plus des fraîches et vertes campagnes de la Touraine ou de l'Ile-de-France que d'aucun souvenir de la Palestine. Les escarpements avec leurs cimes bleues n'y figurent à peu près que pour fermer l'horizon sans trop de lointains et d'arrière-plans; artifice d'un peintre naïf qui serait embarrassé par tant de complication.

C. C.

CONSTRUCTION

DU PREMIER TEMPLE

DE JÉRUSALEM

PAR LE ROI SALOMON (III Reg. v, vi; etc.)

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON

Josèphe n'est pas toujours entièrement d'accord avec le texte de l'Écriture sainte dans les moindres détails; et les livres saints eux-mêmes laissent à désirer au sujet du temple, pour ceux qui voudraient que tout eût l'air d'être révélé de façon à ne laisser nul doute. Les dimensions de la base et de la hauteur ont occupé plus d'un théoricien qui s'en tire comme il peut, en prétendant nous faire connaître ce qu'était tout de bon le célèbre édifice dont se glorifia si longtemps la cité de David. Architectes, d'une part, et symbolistes, de l'autre, se sont donné carrière pour interpréter les mesures données par la Bible; et ce n'est pas moi qui les mettrai d'accord. Foucquet suivait sans doute un système à lui, dont il ne s'agit pas ici de trouver la clef scientifique ou mystique; prenons donc les choses tout bonnement, et décrivons sa peinture sans la quintessencier.

Son temple nous apparaît avec les caractères principaux de l'architecture française du XVe siècle. Trois porches donnent accès à la façade, qui est historiée de statues sans nombre à la manière de nos cathédrales

gothiques. Au centre de la porte la plus apparente, on aperçoit clairement (à droite du spectateur) la figure de Moïse, reconnaissable aux deux cornes qui surmontent son front, et aux tables de la Loi. Jusqu'au-dessus des grands frontons, tout est doré dans le portail. Cela veut-il dire que le tout aurait été revêtu d'or à la fin (car on voit que le travail se continue encore), ou bien est-ce une façon de limiter les ornements d'or dont parle Josèphe après le livre des Rois? Question qui n'est pas mon affaire.

Quoique les ouvriers poursuivent leur tâche, on voit que les cérémonies commencent déjà dans l'intérieur pour le peuple, sans attendre la dédicace solennelle (III Reg., VIII). Des femmes portant cierge doré, et corbeille avec leur offrande, arrivent par un porche latéral pour faire leurs relevailles.

Sur le parvis, les maçons et sculpteurs poussent de leur mieux à l'achèvement de la construction. J'y remarque qu'aucun d'entre eux n'est, comme on dit, *en bras de chemise;* sauf celui qui *étale la chaux*, vers l'angle inférieur de la miniature. Celui-là semble être tout simplement en chemise, comme les vendangeurs de la même époque. Tous les autres portent une sorte de *paletoc* (d'où était venu le mot *paltoquet*, avant que le XIXe siècle eût fait du paletot un vêtement bien porté).

Salomon , dans une échauguette qui semble faire communiquer son palais avec le temple par-dessus la voie publique, donne ses ordres au directeur de l'œuvre. Qu'était cette communication entre les appartements du roi et l'édifice sacré? Les commentateurs l'éclairciront s'ils veulent. Il n'est pas improbable, à mes yeux, que Foucquet aura voulu rappeler ici la sollicitude du roi Charles V pour les constructions du Louvre, avec son compère Raymond du Temple. Les règnes orageux qu'avait traversés notre peintre devaient avoir grandi dans son estime les sages occupations du prince sérieux qui faillit réparer nos ruines pendant et après la captivité de Jean II.

Sur le palais de Salomon, en souvenir de la Sainte-Chapelle peut-être, on aperçoit un clocher; une petite tour est crénelée en façon de fleurs de lis, et le pignon porte une bannière aux armes de France.

Par le perron qui conduit chez le roi, des solliciteurs se présentent; et la préoccupation de faire sa cour n'empêche pas que l'un deux ne se retourne vers la construction, comme pour l'admirer. Peut-être se propose-t-il d'en parler au seigneur et maître, en manière de connaisseur qui apprécie les pensées souveraines.

Près de la colonne bleue qui surmonte ce même perron, une espèce d'huissier a l'air de demander aux gens quels sont leurs titres pour être introduits.

C. C.

LA CAPTIVITÉ DES DIX TRIBUS

APRES LE SIÉGE DE SAMARIE PAR LES ASSYRIENS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. REGAMEY

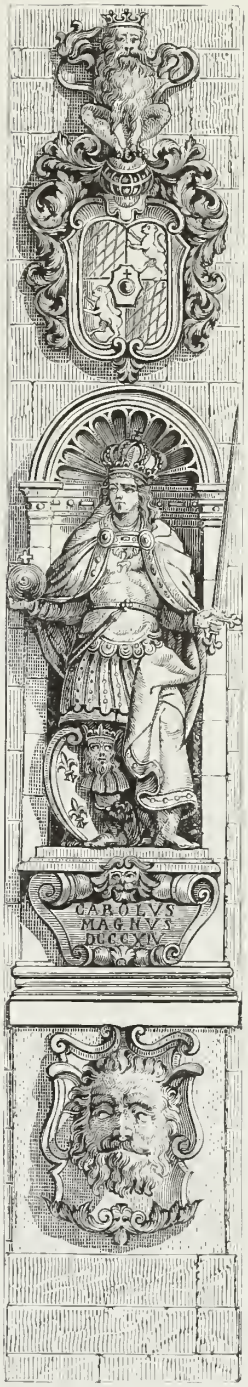
Le royaume de Jérusalem ne fut ravagé par les Babyloniens que postérieurement aux faits représentés dans cette page. Plus tard Nabuchodonosor fit mettre le siége devant la capitale du royaume de Juda, et rasa la ville en transportant à Babylone presque tout ce qu'il restait de Juifs dans la contrée.

Cette fois (Josèphe, liv. IX, chap. 14), il s'agit des dix tribus qui s'étaient donné Samarie pour capitale après la mort de Salomon, et qui avaient pris le titre de *Royaume d'Israël* en rompant l'unité maintenue jusqu'alors parmi les enfants de Jacob. Les schismatiques, séparés du vrai culte institué par Moïse, furent les premiers punis. Salmanasar leur chercha querelle pour avoir sollicité le roi d'Égypte afin de se soutenir contre les attaques des Chaldéens. Obligé de pousser le blocus de Samarie durant trois années, il se vengea d'une résistance si opiniâtre en faisant déporter presque tous les vaincus dans son empire.

Les dix tribus furent donc disséminées sur la terre chaldéenne neuf cents ans après que le peuple de Dieu avait conquis la Terre-Sainte, et deux siècles environ après la révolte des séparatistes contre la descendance royale de David. « Ce fut ainsi, dit Josèphe (d'accord avec la Bible), que finit cet État, en punition des impiétés que les Israélites commettaient sans cesse, et du mépris qu'ils faisaient des prophètes. »

Salmanasar, dans la peinture de Foucquet, s'en retourne de sa conquête tout doucement, pour aller reprendre la vie ordinaire de cour à Ninive. La paix est si complétement faite, que les soldats figurent uniquement comme escorte d'honneur dans le défilé.

Le chariot du vainqueur a toute la mine que les artistes italiens du XVe siècle donnent à la voiture du César grec de Constantinople se rendant au concile de Florence. C'est une sorte de patache à quatre roues, ornée richement par des courtines de couleurs voyantes. Comme il s'agit d'un souverain très-qualifié, l'artiste lui prodigue les couleurs impériales. La pourpre se reconnaît sur les harnais des chevaux et sur l'arrière du carrosse. Des pavillons de même teinte flottent sur l'équipage



royal et arborent l'aigle de l'empire. D'autre part, comme il s'agit d'un souverain oriental, on n'a pas manqué de tracer sur les tentures certaines combinaisons de lettres quelconques qui rappellent les tapisseries arabes du moyen âge. Mais l'artiste étant Français, il a pris soin de peindre en azur la petite tente (en manière de coupé) sous laquelle se laisse voir le triomphateur coiffé d'un *chapel* à la Louis XI et orné de fleurs de lis.

Ceux qui suivent sur des chameaux semblent être des grands de la cour qui voyagent à l'aise pour rentrer dans leurs châteaux après une expédition glorieuse; et, causant ensemble, ils ont l'air de se dire avec Joinville : *On parlera de nos prouesses parmi les dames!*

Les pauvres captifs ne sont pas si bien traités; ils suivent pédestrement le carrosse royal, d'un air piteux et découragé, furieux, sournois, qui réserve sa colère pour une meilleure opportunité, etc., selon le caractère de chacun. Plusieurs marchent pieds nus, et semblent en appeler au Ciel qui leur fait ce triste sort. Un officier royal entr'ouvre les courtines pour presser leur marche avec une verge d'or (ou dorée) qu'il s'apprête à manier impitoyablement sur les épaules des vaincus, si l'on n'obtempère pas à sa sommation.

Pendant ce temps-là le cortége s'engage

« Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé; »

et « Six (*ou huit*) forts chevaux traînent le coche. »

Les piqueurs, ou postillons, se passent leur mauvaise humeur aux dépens des montures en frappant ces pauvres bêtes avec tout ce qu'ils ont de force, ne fût-ce que pour faire preuve de zèle; ou en trompettant vers les rochers, qui renverront au loin l'écho de la fanfare, pour répandre chez les paysans un souvenir durable de ce train magnifique auquel leurs campagnes ne sont pas habituées. La gloriole des plus bas offices est chose aussi ancienne qu'impérissable, en vertu de la nature humaine; et notre peintre l'a bien prise sur le fait.

Les chevaux sont ferrés, cela va sans dire : le moyen âge n'imaginait guère autre chose que ce qu'il avait habituellement sous les yeux, et c'est ce qui le rend parfois très-utile pour attester les coutumes contemporaines de l'artiste.

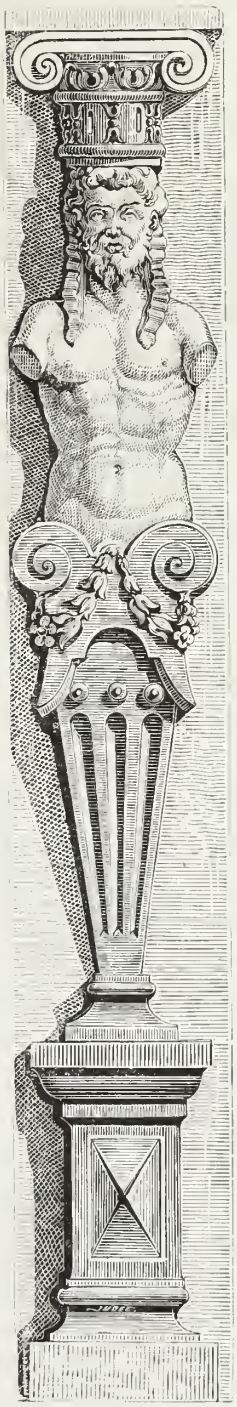
Par la même raison, nous avons ici dans le paysage des prairies fraîches et grasses, de petites vallées qu'embellissent châteaux et églises, des sapinières et des collines surmontées de donjons, clochers, etc., que Salmanasar n'a sûrement jamais vues dans ses États asiatiques. Mais Foucquet ne se pique point d'archéologie, et l'on ne tenait pas davantage à la *couleur historique* aux temps que nos miniatures rappellent.

C C.

PRISE DE JÉRUSALEM

PAR L'ARMÉE DE NABUCHODONOSOR

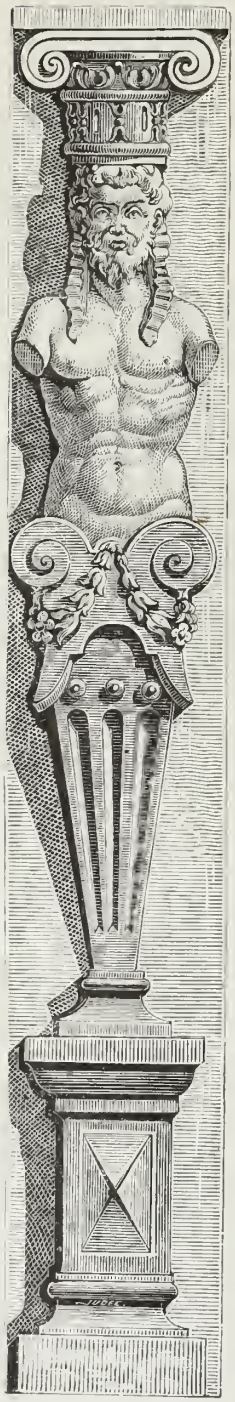
CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. WALTER.



Le quatrième livre des Rois (xxv) raconte la chute définitive du royaume de Juda sous les coups des Chaldéens. La cour de Babylone et celle de Jérusalem ne s'étaient pas fait faute de procédés peu délicats dans leurs rapports réciproques; mais comme il arrive d'ordinaire, c'est toujours le plus faible qui a le plus grand tort, et les gros bataillons se chargent de le lui faire voir.

Ici J. Foucquet semble avoir voulu réunir en un seul tableau les circonstances principales du grand événement. La ville fut emportée d'assaut, comme le dit Josèphe, vers le milieu de la nuit; et le roi Sédécias s'enfuyait du côté de Jéricho pour gagner le désert. Il ne fut donc saisi que le jour suivant, et ramené vers son ennemi sur le soir. Dans notre miniature tout a l'air d'appartenir au premier moment du pillage. Des soldats se précipitent vers le temple la torche à la main, et déjà l'on voit des flammes avec des guirlandes de fumée montant le long des porches pour indiquer que l'incendie éclate à l'intérieur.

Ce temple qui forme ici un lourd quadrilatère flanqué de frontons gothiques, y verra qui voudra un souvenir occidental de la mosquée d'Omar. Il faudrait alors supposer que les dessins venus de Palestine en France vers l'époque de Louis XI fussent singulièrement sommaires. La



grande construction sarrasine (si vraiment elle est tout entière l'œuvre des Arabes) présente une base octogone large et fière surmontée d'une haute coupole qui s'élance tout autrement que cet édifice ramassé dont nous avons la représentation sous les yeux.

Pendant que le temple est livré aux flammes, il se fait çà et là quelques massacres, et plusieurs n'y vont pas de main morte. Mais sur les premiers plans du tableau, près de Nabuchodonosor, il y a un peu plus de calme. Sédécias lui est amené au milieu des troupes victorieuses, et des serviteurs empressés du conquérant crèvent avec l'épée les yeux du prince vaincu. Le monarque chaldéen se donne des airs moins farouches : il est à cheval, le glaive au port d'armes, et reconnaissable à la couronne fermée qui caractérisait encore assez généralement les empereurs au XVe siècle. Le roi détrôné n'a que la couronne ouverte, et le spectateur ne peut se tromper sur le rôle qu'il joue dans la foule. Près de l'envahisseur triomphant, divers princes, que l'on reconnaît à leurs armures dorées, affectent un peu plus de zèle. Ils lèvent le sabre ou courent la lance en arrêt contre le roi malheureux. Le peintre aura peut-être voulu désigner par cet emportement brutal les grands chefs que la Vulgate (Jerem. XXXIX, 3) nomme *Nérégel*, *Séréser*, *Sémégarnabu*, *Sarsachim*, *Rabsarès*, *Rebmag*, etc. (1).

Je ne saurais dire pourquoi Foucquet a placé à Jérusalem une petite église presque en face du temple. Il s'est laissé probablement aller à ses souvenirs parisiens, avec la *Sainte-Chapelle-du-Palais*, si voisine de notre cathédrale. Mais les Juifs ne se permettaient pas ces dérogations à la majesté de leur temple unique, où l'on devait se rendre alors de tous les points du pays pour que les sacrifices fussent agréés de Dieu.

Sur une montagne à gauche du spectateur, se voit encore un autre clocher, qui peut bien être le souvenir de l'église chrétienne construite à Jérusalem sur le mont des Olives. Ce sont là des anachronismes qui n'effarouchaient point nos pères; pas plus que les pignons sur rue donnés à une ville d'Orient.

Des petites *flammes* flottant autour des lances dressées, dans le cortége du vainqueur, rappellent les pennons, etc., des chevaliers bannerets contemporains de notre artiste. C. C.

1. Ceux qui étudient les inscriptions babyloniennes se chargeront, s'ils veulent, de faire concorder ces noms avec le texte de Josèphe qui dit *Nergeléar*, *Arémante*, *Sémégar*, *Nabosaris*, *Echarampsaris*. Ce n'est pas mon affaire, je m'en rapporte à ce qui en est. Les querelles entre la version latine adoptée par l'Eglise, et les Septante ou les Rabbins sont choses de grande considération, mais qu'il ne faut pas traiter en passant à propos d'une miniature. Il y a bien d'autres questions plus sérieuses que la façon dont un mot chaldéen a pu être perçu par des oreilles étrangères chez différentes races.

(U-U)

LA LIBERTÉ RENDUE AUX JUIFS

PAR CYRUS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

APRÈS avoir rétabli l'indépendance de la Perse, Cyrus trouve bon de renvoyer en Palestine les captifs amenés à Babylone par Nabuchodonosor. Ainsi qu'il arrive en pareil cas, les fils des vaincus ne cherchèrent pas si quelque calcul intéressé dictait un édit tant désiré par eux, et ils aimèrent à en voir le motif dans la grandeur d'âme du conquérant. Que le prince fût en cela l'instrument de la Providence qui l'avait désigné quand Jérusalem subsistait encore (Jerem. XXV, 12; XXIX, 10. — Isai. XLV), à la bonne heure; mais qu'il eût précisément l'intention de servir Dieu par cette nouvelle politique, et d'accomplir les prophéties, rien ne nous oblige à le croire. Les conquérants ne se piquent pas communément de débonnaireté; leurs vues ne sont guère inspirées par la sensiblerie, mais partent volontiers d'une combinaison où l'intérêt (plus ou moins habilement compris) prend fort grande part. Le Ciel les mène à coup sûr tandis qu'ils s'agitent, sans que la dévotion soit leur grand moteur; et je ne m'oppose pas à ce que les nations leur vouent de la reconnaissance lorsqu'ils ont fait quelque œuvre populaire, tout en se proposant un autre but que la philanthropie pure et simple. De fait, ce n'est pas dans le groupe des grands batailleurs que l'histoire a multiplié le titre de *Père du peuple*, lequel du reste n'est pas commun, ni même toujours incontestable quand il a passé dans les monuments.

Quoi qu'il en soit, et fallût-il (comme je le soupçonne) faire quelques réserves sur le récit de Josèphe (*Antiquités judaïques*, livre XI, chap. I), il est tout à fait naturel que les tribus captives vissent dans ce roi de Perse qui les relâchait enfin un grand serviteur du Très-Haut, un cœur clément et magnanime, etc. Ils ne pouvaient pas moins dire pour le prince qui leur rendait une patrie que les plus âgés d'entre eux se rappelaient à peine avoir vue aux jours de leur enfance.

Les vieillards s'agenouillent devant le roi avec une admiration reconnaissante, et le geste de plusieurs laisse à penser qu'ils en croient à peine leurs oreilles. Derrière eux une foule empressée accourt vers le palais pour témoigner sa gratitude au monarque.

Pas plus ici qu'ailleurs Foucquet ne se préoccupe de couleur absolument historique, bien que le turban y rappelle l'Asie. Des espèces de chacals ou de panthères qui courent dans la broderie du dais sont peut-être encore une indication orientale, ainsi que certain bonnet pointu d'un Persan assis près du trône. Mais la variété des expressions sur les visages, la franchise des attitudes, le groupement des personnes, la fraîcheur du paysage qui fuit à l'horizon, les détails d'architecture, etc., font de ce petit tableau une composition presque merveilleuse pour des époques qu'on nous avait accoutumés à considérer comme valant tout au plus par la naïveté enfantine, gracieuse pour qui veut bien lui accorder attention, mais fort voisine du niais. N'est-ce pas à peu près là ce que l'art français antérieur à la Renaissance italienne obtenait d'hommages il y a quelques années? Maintenant que nous sommes mieux renseignés, il me semble qu'on peut accorder une justice plus complète aux talents dont nous avons la dernière expression dans Foucquet; mais tout particulièrement à l'École française, qui trouve en notre peintre comme son *bouquet d'artifice* au moment où elle va disparaître sous l'invasion des artistes de Fontainebleau.

C. C.

(X-X)

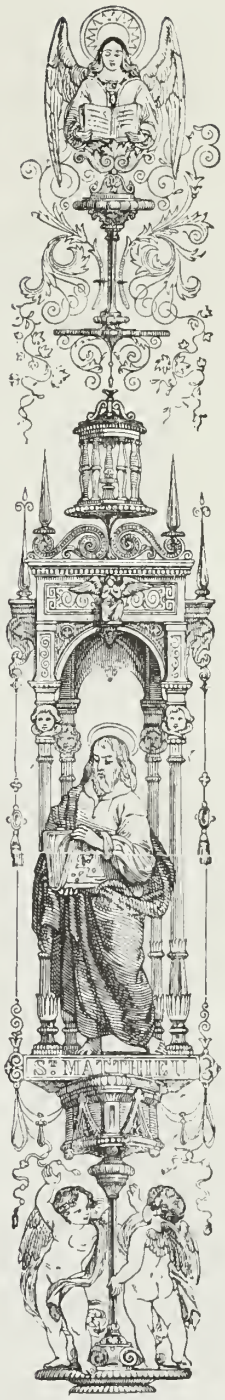
ENTRÉE
DU ROI ANTIOCHUS IV (ÉPIPHANE)
A JÉRUSALEM (I, *Machab.*, 1)

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. WALTER.

De même que l'historien des Machabées dans la Bible, Josèphe (*Antiquités judaïques*, XII, 5) raconte en un même chapitre les deux venues du roi séleucide chez les Jérusalémites, à deux ans de distance. Je crois que nous avons ici la première entrée d'Antiochus dans la cité sainte; car cette fois-là bien des Juifs ne voyaient peut-être (ou faisaient mine de ne voir) entre les rois compétiteurs qu'une affaire d'équilibre diplomatique où les gens habiles neutraliseraient les Séleucides et les Ptolémées en opposant une dynastie à l'autre. Or, ces politiques travaillaient, sans le savoir, à l'agrandissement de Rome, qui semblait se tenir tranquille : « *A guisa di leon quando si posa.* »

Car l'exil d'Annibal venait d'attirer l'attention des Romains sur l'Asie Mineure, qui ouvrait la route vers la Syrie. Mais les races grecque et asiatique, avec toute la finesse de l'une et tout l'emportement de l'autre, ne se doutaient pas de ce que valait pratiquement la fierté calme des Latins, qui surveillaient le résultat du coin de l'œil, pour mettre les plaideurs d'accord par la *majesté de la paix romaine* quand le temps serait venu de cueillir le fruit mûr. C'est à quoi le sénat républicain de Rome s'entendit souvent beaucoup mieux que le conseil des empereurs, obligé de comprendre avant tout l'intention des Césars pour ne pas se compromettre avec les favoris dans les décisions qu'on lui donnait à délibérer.

Quoi qu'il en soit, Foucquet aura voulu peindre la première venue d'Antiochus Épiphane à Jérusalem (vers l'an 165 avant Jésus Christ). Alors, dit Josèphe avec le livre biblique des Machabées, le prince séleucide fut introduit dans la ville de David par un parti dominant qui voulait se débarrasser des Égyptiens, ce semble. Grâce au concours d'adhérents nombreux, Antiochus put se contenter d'abord d'une tuerie assez médiocre. Aussi notre peintre ne montre guère que six ou sept hommes mis à mort sur le passage des nouveaux venus. C'était ce que l'histoire (après le succès) appelle gens de mauvais esprit. Rendons tou-



tefois à notre peintre cette justice, que l'une des victimes (celui qui s'appuie contre un mur en étendant les bras sous la menace de l'épée, en manière d'invoquer le Ciel) est présentée comme martyr. Le nimbe tracé autour de sa tête annonce qu'on le tient pour sacrifié à la cause de Dieu. D'autres peuvent être des patriotes plus ou moins habiles, celui ci est évidemment un saint aux yeux de l'artiste; il meurt pour la vraie religion léguée aux fils d'Abraham jusqu'à la venue de Jésus-Christ, qui devait appeler tous les peuples à la lumière de la nouvelle loi.

Ces préliminaires expliquent en même temps pourquoi Antiochus et la plus grande partie de son escorte n'ont pas les armes à la main. On affecte d'entrer (cette fois) comme des amis, sauf à profiter ensuite d'une prise de possession qui se donne des airs quasi pacifiques tout d'abord. Antiochus reviendra plus tard avec d'autres façons, et voudra plier les Juifs aux usages païens. Pour le moment il veut prendre un aspect quasi bénin, afin que l'on s'accoutume à sa domination. Devant lui défilent deux colonnes serrées sur les côtés d'une large rue occupée par l'envahisseur. A gauche marche la cavalerie précédant le Prince, tandis que les piétons occupent la droite. Il semble que l'on porte devant lui un parasol replié; comme si c'était l'insigne antique du souverain pouvoir chez les nations asiatiques du Sud, ou originaires de la même contrée. Quant à lui, comptant sur son escorte et sur le parti qui l'appelle, il n'est caractérisé que par la couronne et un bâton de commandement appuyé sur sa hanche droite. Je n'aperçois aucune arme où l'on puisse soupçonner la violence, sauf lorsque six ou sept Juifs zélateurs sont mis à mort sur le passage du roi. Tout a donc ici un air de pompe assez pacifique (une huitaine de meurtres étant charge légère à la conscience des conquérants).

A gauche d'Antiochus, un Juif qualifié se montre sur sa fenêtre avec un geste qui peut indiquer bénédiction si l'on veut.

Je pense néanmoins qu'il s'agit ici d'admiration et de reconnaissance, parce que le roi séleucide avait pris soin de changer à son avantage la succession des grands prêtres juifs, en substituant Onias le Jeune (Ménélas) aux descendants plus directs, comptant sur les sympathies d'Onias pour la civilisation grecque importée par les héritiers des généraux macédoniens.

La ville de Jérusalem semble évidemment indiquée dans l'édifice doré dont la façade est désignée par deux tours rendues presque classiques à l'aide d'une colonnade qui couronne chacune d'elles; sans compter une sphère assez ridicule dont le peintre a fait usage comme de couronnement, et qui doit sans doute faire reconnaître le temple des Juifs rétabli après la captivité.

C. C.

(H-H-H)

BATAILLE DE JONATHAS

CONTRE BACCHIDE

(I Mach. IX, 43-49. — Josèphe, Liv. XIII, Chap. I.)

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. DAUMONT

Après la mort de Judas Macchabée, son frère Jonathas accepta le commandement des Juifs fidèles aux institutions divines de Moïse; et le roi macédonien, s'apercevant que tout n'était pas fini, renvoya en Judée son lieutenant Bacchide, qui s'y était déjà signalé par quelques avantages contre l'insurrection.

La rencontre que veut représenter ici Foucquet ne saurait prêter à beaucoup de rapprochements avec le texte; car, depuis le XVe siècle, plus d'un homme habile a trouvé malaisé de bien expliquer la marche des deux partis en cette circonstance. On sait seulement que l'affaire se passa dans le voisinage du Jourdain; mais de déterminer sur quelle rive, ou ce que pourraient être les forteresses voisines, c'est chose fort embrouillée. Foucquet pouvait donc bien ne pas s'en mettre fort en peine, et il aurait probablement été pris d'un fou rire s'il eût prévu des critiques où la postérité prétendrait exiger de lui toute la fidélité topographique que le XIXe siècle demande à un officier d'état-major après l'action.

Ce que nous savons par les textes de l'Écriture sainte et de l'historien des *Antiquités judaïques*, c'est que Bacchide croyait avoir bon marché de son

ennemi : il espérait l'acculer au fleuve, et profitait même d'un jour de sabbat, dans l'espoir de ne rencontrer aucune résistance chez des soldats si dévots. C'était une ruse qui avait réussi aux Grecs dans les commencements de la guerre ; mais on était revenu de ce scrupule parmi les défenseurs du peuple de Dieu, et l'on n'y voulait plus que les préceptes du Ciel pussent être tournés en arme contre leur Auteur. Aussi Jonathas fut-il le premier à engager l'action ; et, payant de sa personne, il aborda si résolûment ses adversaires, que Bacchide lui-même faillit périr de cette main vigoureuse. Mais le général macédonien évita le coup au moment où il allait être percé par un si rude champion. Le Macchabée, avancé comme il était, se jeta immédiatement dans le fleuve, faisant signe aux siens de le suivre ; et, bien que ce semblât une fuite, l'Écriture sainte nous dit qu'il avait tué au moins 1,000 hommes à l'ennemi. Josèphe prétend même que la perte des païens fut beaucoup plus considérable. Quoi qu'il en soit, Jonathas venait de montrer ce que valaient ses gens, et les dégageait d'une situation difficile en regagnant un terrain plus sûr, pour tenir la campagne dans de nouvelles conditions. L'avantage lui restait donc très-notoirement, quoiqu'il cédât le champ de bataille, sans s'aheurter à l'une de ces fausses glorioles qui font oublier le vrai but sous le vain semblant du point d'honneur. En quoi les vrais capitaines savent se moquer des *qu'en dira-t-on*, se tenant à leur principale affaire avant tout. D'autant que les bonnes défenses et les belles retraites sont grand écueil à bien des renommées militaires.

Le cavalier qui enlève sa monture près du rivage, à gauche du spectateur, doit être Bacchide se dérobant à la brusque rencontre du vaillant chef israélite. L'assaillant s'est déjà précipité au milieu des eaux, où son armure dorée le fait reconnaître pour un des principaux officiers, et son bouclier, qu'il a rejeté sur ses épaules, lui permet de regarder avec mépris le javelot dont le menace son rival. Quelques autres chefs tiennent bon encore sur le terrain contre la colonne des soldats idolâtres, qui continue à marcher en avant comme une troupe bien disciplinée ; mais on voit que, refoulés vers le courant, les guerriers juifs vont prendre bientôt le même parti que Jonathas, pour aller le rejoindre au delà du Jourdain après une belle défense dont les Macédoniens pourront garder le souvenir.

C. C.

(Z-Ż)

POMPÉE

DANS

LE SANCTUAIRE DES JUIFS

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. PRALON.

Pompée, parvenu à peu près au faîte de la gloire que pouvait espérer un Romain sous la République, venait de faire disparaître les pirates qui infestaient la Méditerranée. Une expédition heureuse contre Mithridate l'avait conduit au rôle d'arbitre entre les rois et les peuples de l'Asie occidentale jusqu'à la mer Rouge. Ce fut alors que, maître de la Judée, il entra dans Jérusalem après avoir profité des luttes entre Hyrcan et Aristobule, qui se disputaient le pouvoir. La ville lui avait été ouverte par l une des factions rivales, mais le temple tint bon contre un siége d'environ trois mois. Les cohortes romaines y entrèrent pourtant de vive force, et massacrèrent les prêtres, qui continuaient imperturbablement leur service religieux malgré les horreurs d'un assaut impitoyable.

Le général victorieux voulut pénétrer jusqu'au saint des saints, qui ne s'ouvrait que pour le grand prêtre seul; mais il respecta les trésors du temple, se bornant à priver les Juifs de leur indépendance.

Fouquet peint ces dernières circonstances sous des formes empruntées presque toutes à son temps. Pour lui, le temple de Jérusalem est une sorte d'église ou de chapelle chrétienne, et le sanctuaire mêle son ornementation de la Renaissance à divers détails liturgiques du Moyen Age qui ont subsisté chez nous, çà et là, bien après le XVe siècle. Les

rideaux à droite et à gauche de l'autel, la grande couronne de lumières qui les domine, l'arche d'alliance à la façon d'une châsse exhaussée en arrière sur quatre colonnettes, cela se voyait jadis en mainte cathédrale. Mais l'artiste rappelle un peu mieux le culte lévitique par les deux chérubins qui se tiennent aux deux extrémités de l'arche sainte (Exod. XXV, 18; XXXVII, 7, 8; etc.), et par les sept chandeliers qu'il substitue au candélabre à sept branches (Exod. XXXVII, etc.).

Les richesses déposées sous la garde des prêtres dans le saint lieu sont représentées par la monnaie d'or qui remplit un grand coffre ouvert; et l'attitude du souverain pontife paraît indiquer qu'il compte peu sur la générosité du conquérant. Quant à Pompée, comme pour éviter même la tentation, il détourne la tête et baisse les yeux vers le sol. Un geste même de sa main gauche semble dire qu'il ne faut pas laisser trop briller ce trésor aux regards de son escorte, qui pourrait s'en éprendre.

Du reste, les guerriers romains, sauf ceux qui continuent le massacre, ou considèrent leur chef pour attendre ses intentions, sont plutôt préoccupés de la curiosité du lieu que d'une convoitise avare; et leur attitude générale convient assez bien à de vieux soldats qui font passer le métier des armes avec l'honneur du drapeau avant tout. L'attention que donnent quelques-uns d'entre eux aux détails de l'architecture peut tenir à un certain amour de la gloire qui leur fait recueillir des observations pour le récit qu'on leur demandera sous la tente ou dans la famille.

C. C.

Décades
de
Tite Live

DÉCADES DE TITE-LIVE

Les Décades de Tite-Live ont été traduites en français par Bercheure, qui vivait au XIVe siècle; il mourut en 1360.

Le premier manuscrit, en trois volumes, fonds Versailles, n° 273 nouveau, aux armes du cardinal de Bourbon sur le dos, est orné à chaque livre d'une miniature.

Manuscrit de Versailles.

Ces miniatures ont une analogie assez grande avec les trois premières des antiquités judaïques, qui sont, selon Robertet, d'Andrieu Beauneveu. Il est difficile d'attribuer même une part de ce travail à Foucquet ou à son école. Le peu de variété des couleurs, l'absence de modelé et de perspective, la sécheresse des contours, sont des indices assez clairs et qui montrent que l'attribution faite à Beauneveu n'a rien que de très-vraisemblable.

M. Labarte.

M. Labarte, en reconnaissant que ces peintures sont de différentes mains, ajoute qu'elles sont toutes de l'école de Foucquet. Parmi celles qu'on peut, dit-il, attribuer au maître, il en signale une (fol. 73) qui offre une grande singularité : on y voit un combat entre les Romains et les Véiens. Au premier plan est un guerrier, qui est exactement dans la même position que le Romulus de David dans le beau tableau des Sabines du musée du Louvre; c'est à croire que ce grand artiste a vu cette miniature; mais il a représenté son Romulus entièrement nu, tandis que Foucquet avait donné à son guerrier romain une armure d'or complète.

Le second volume, qui commence aux guerres avec Carthage, s'ouvre par un très-beau tableau de 20 centimètres carrés. Au fond, est une ville dont les remparts sont baignés par la mer; elle renferme de délicieux monuments dans le style gothique du XVe siècle. Au premier plan, un vieux roi est conduit sur le bord de la mer par un enfant qui lui montre une flotte à l'ancre devant la ville.

Ce second volume ne renferme qu'un petit nombre de miniatures, qui sont toutes dans le style de Foucquet; celle qui enrichit le folio 225 est remarquable et pourrait être attribuée au maître; elle représente le repas de Scipion et d'As-

drubal chez le roi Syphax. Le troisième volume, d'une autre écriture, ne contient que quatre miniatures, d'un autre style et fort médiocres.

Manuscrit de la Sorbonne.

Le SECOND MANUSCRIT a appartenu à la SORBONNE; il est numéroté 297 A.

M. L. CURMER.

Il mesure 52 centimètres de haut sur 38 de large et contient CCVIII feuillets numérotés au recto. Il se trouve plusieurs lacunes qui sont antérieures à la numération actuelle, qui est en chiffres romains, sans interruption.

Le manuscrit contient au folio 1 une miniature de présentation, et montre Bercheure à genoux devant le roi, en manteau bleu, portant la couronne fermée. Cette miniature a 12 centimètres sur 10 centimètres.

Les autres miniatures sont au nombre de quatre, de 30 centimètres sur 22 centimètres, et quarante-neuf de 11 centimètres sur 11 centimètres; elles finissent au folio CXXVI. Les cadres d'ornement sont préparés aussi bien pour les grandes que pour les petites et sont demeurés en blanc.

Le second volume ne contient pas de miniatures.

La reliure est en maroquin rouge doré à la roulette, et porte au dos le chiffre du roi Charles X et des fleurs de lis (1824 à 1830).

Les miniatures contenues dans le premier volume sont toutes remarquables à différents titres. Après la miniature de représentation, on lit : « Cy commence le prologue du livre de Tite-Live de l'ystoire romaine, lequel livre frère Pierre Bercheure, prieur de Saint-Eloi de Paris, a translaté du latin en français, à prince de très-souveraine excellence Jehan, roi de France, frère Pierre Bercheure, à présent prieur de Paris, son petit serviteur très-humble, révérence et subjection, etc. »

COMMENT ÉNÉAS VINT EN ITALIE ET FIST ALLIANCE AU ROI LATIN ET COMMENT IL ÉPOUSA SA FILLE LAVINIE. (Suit la table.)

Le frontispice de la première décade (fol. V) contient un grand sujet (20 centimètres de haut) représentant un personnage (*Latinus*) qui reçoit un messager envoyé par Énée pour lui annoncer son arrivée. Ce messager remet au roi Latinus une lettre portant une suscription « *à mon t*s (très) *hon* (honoré) *seye* (seigneur) *môn* (monseigneur) *le compte* (le comte) *de Feln* (illisible).

Le personnage qui doit reproduire le portrait d'un contemporain de Foucquet, auquel il aura voulu faire cet honneur, porte une robe violette colletée de fourrure, à manche de brocart d'or; ses cheveux gris sont couverts d'un bonnet noir sans couronne; ses yeux, très-fins, accusent un sourire bienveillant, avec lequel il accueille le messager, qui, un genou en terre, tient son bonnet d'une main et de l'autre la lettre qu'il présente; le messager est vêtu d'une veste bleue aux armes d'azur à trois fleurs de lis d'or; son épée, couverte d'un fourreau noir, a la garde ronde du XVe siècle. A la gauche du personnage, un jeune seigneur, qui doit être aussi un portrait, tient l'épée au fourreau bleu fleurdelisé; un autre porte le sceptre.

Le groupe est composé d'une vingtaine de personnages, parmi lesquels, entre dix figures caractérisées, on reconnaît facilement deux frères à leur ressemblance frappante.

La miniature est bordée en bleu à fleur de lys d'or; elle est contournée d'une autre bordure qui occupe la marge entière ; elle est large à droite de 6 centimètres, à gauche de 3 centimètres; le bas, large de 8 centimètres, est occupé, pour la majeure partie, par des écus de Rochechouart et de d'Aumont, *Rochechouart fascé ondé de six pièces de sable et d'argent à quatre parties égales*, ayant pour cimier un casque de baron à la licorne blanche et pour support deux griffons. *D'Aumont*, écu de fille *Rochechouart* et d'Aumont : *d'argent au chevron d'or, accompagné de sept merlettes de sable posées deux et deux et deux et une en pointe;* support, deux anges.

Cette magnifique page, outre le grand sujet intérieur, contourné comme il a été dit par une bande bleue fleurdelisée, est cantonnée dans l'ordre suivant, en commençant par la partie supérieure à droite :

1° L'Arrivée du vaisseau d'Énée, puis les initiales B F, Blanche et François, rappelant François Rochechouart, seigneur de Rochechouart, Chandenier et Javarzay, et sa femme Blanche d'Aumont, accordée selon le Père Anselme (tome IV, page 657) par contrat du 3 mai 1477, confirmé le 6 novembre 1478.

2° Le Débarquement des Troyens, suivi du chiffre B F répété comme ci-dessus.

3° L'Entrevue d'Énée et de Latinus entre les deux armées, suivie de deux écus dont il a été donné la description ci-dessus, accolés l'un à droite, de fille, aux armes de *Rochechouart* de *d'Aumont*.

Dans l'ornement de la page XCVIII, nous trouvons *une bombarde*, que nous signalons parce que c'est le signe caractéristique souvent répété des manuscrits qui ont appartenu à Louis de Bruges, sire de la Gruthuise; ce signe a peut-être été placé par hasard, mais il pourrait avoir une grande importance s'il voulait signifier que ce ms. a été fait originairement pour ce personnage.

Cet écu double semblant recouvrir des armoiries anciennes disparues quand le ms. a changé de propriétaire.

4° Un dernier sujet à gauche, représentant le mariage d'Énée et de Lavinie, en présence du roi Latinus.

En remontant la bordure à gauche, on retrouve les initiales B F (1) pour la troisième fois.

Et au-dessus celles C Y (2), qui ont appartenu sans doute aux possesseurs antérieurs du ms., car nous ne retrouvons l'application de ces initiales dans aucun des prénoms des familles Rochechouart et d'Aumont.

Enfin Bercheure est représenté à l'extrême limite de cette splendide bordure, écrivant sa traduction.

Les autres grandes miniatures représentent :

1. Blanche et François.
2. Charles et Isabelle.

2° (Page LII) Quintus Fabius envoyant un message aux Osques pour traiter de la paix.

Cette composition est du plus grand mérite ; outre une nombreuse cavalcade et une assistance pompeuse, la perspective est bornée par les arcs de *Titus* et de *Constantin*, dont Foucquet avait gardé le souvenir depuis son voyage à Rome.

3° (Page LXXII) Une assemblée du peuple romain pour obtenir les mariages mixtes entre les patriciens et la plèbe.

4° (page XCVIII) Une autre assemblée populaire pour l'augmentation des tribuns.

La bordure de cette miniature contient encore la *bombarde* de La Gruthuise.

De plus, il est important de signaler que les ornements qui, dans les Heures de Chevalier, dominent la décoration dans les sujets où Chevalier, entouré d'anges, adore la sainte Vierge (min. A et O), sont exactement les mêmes que ceux qui décorent les palais de cette quatrième miniature.

Ce magnifique manuscrit de la Sorbonne (1) forme à lui seul un splendide musée, et serait un sujet d'admiration et d'étude pour qui voudrait se livrer à l'examen qu'il mérite.

Nous n'en avons reproduit qu'une seule miniature, et de petite dimension : c'est celle du folio XXIII du premier volume ; nous l'avons entourée de l'ornement employé dans le manuscrit pour en donner une idée. On sait que ces ornements étaient faits par des mains mercenaires qui se livraient à ce genre de travail comme les calligraphes exécutaient l'écriture ; ces travaux n'avaient rien de commun et se faisaient par trois personnes distinctes : le calligraphe, l'ornementiste et le miniaturiste.

Quelle que soit l'indécision qui règne sur les auteurs anonymes des miniatures que nous possédons dans nos divers dépôts publics, nous nous ferons un devoir de nommer Jean *Poyet*, l'auteur présumé des Heures de la reine Anne de Bretagne, conservées au musée des souverains et signalées par M. le comte Léo de Laborde, M. Ferdinand Denis, M. Vallet de Viriville et M. Labarte. M. Ferdinand Denis, l'auteur de l'*Histoire de l'ornementation des manuscrits* que nous avons publiée en appendice à l'*Imitation de Jésus-Christ*, dans un travail aussi long que consciencieux, a réuni les noms de nos anciens miniaturistes ; il est à désirer que cet important travail soit livré aux savants, aux érudits, qui ne manqueront pas, en y apportant leur contingent, de former une couronne glorieuse pour l'art français.

1. Voyez M. C. Blanc, aux *Antiquités judaïques*.

(I-I-I)

TULLIA FAISANT PASSER SON CHAR

SUR

LE CADAVRE DE SERVIUS TULLIUS, SON PÈRE

CHROMOLITHOGRAPHIE DE M. LEROUX.

Malgré les difficultés historiques auxquelles prête le regne du roi Servius Tullius à Rome et les alliances de ses filles, Foucquet aurait droit d'ouvrir de grands yeux s'il nous voyait discuter l'histoire romaine primitive à propos d'une miniature exécutée par lui au XVe siècle. Prenons donc Tite-Live avec la confiance qui dirigeait tout lecteur contemporain de notre artiste. Du reste, la renommée de Tullia n'a pas beaucoup à gagner pour un système quelconque dont nous ferions choix entre les assertions des écrivains anciens ou modernes; car aucun d'eux n'a entrepris la réhabilitation de cette femme décriée par tant de siècles.

Voici en somme le récit des historiens latins : Tullius, élevé, dit-on, par Tarquin l'ancien (ou même son fils naturel) et devenu son gendre, ne semble pas avoir été tout à fait étranger à la mort violente de ce prince. En tout cas, il aurait du moins écarté de la succession au trône les descendants de son beau-père assassiné par d'autres, pour tout mettre au mieux. Un règne habile et prospère, ou le désir d'assurer chez les siens la transmission de l'autorité suprême, lui fit marier ses deux filles aux petits-fils de Tarquin. Devenu vieux et mal vu du Sénat pour bien des mesures populaires, il trouva un compétiteur dans l'un de ses gendres, Lucius, qui fut surnommé ensuite *Tarquin le Superbe*. Mais une lutte corps à corps s'étant engagée en plein Sénat entre le vieux Tullius et Lucius, le beau-père fut précipité par-dessus les degrés de la salle. Le vieillard, couvert de sang, regagnait sa demeure royale lorsque survient Tullia, femme de Lucius, montée sur un char. Elle salue son mari du titre de roi, et lui représente que rien n'est fait tant qu'il reste quelque chose à faire. Là-dessus Tullius est poursuivi et achevé à coups de poignard après avoir régné au moins quarante ans.

Soit étroitesse des rues, soit affectation insolente de triomphe, Tullia voulut passer sur le ventre du cadavre demeuré dans la voie publique. Le cocher s'y refusait, et les chevaux eurent beau reculer d'abord; l'abominable fille exigea que le corps de son père fût franchi sans délai, peut-être pour montrer que nulle entrave ne l'arrêterait plus dans son élévation. Aussi la rue fut-elle nommée ensuite *voie scélérate*. Tullia semble n'avoir pas été novice ce jour-là, puisqu'on lui attribue la mort de son premier mari Aruns et de sa propre sœur, pour s'unir à Tarquin le Superbe, dont le caractère violent promettait plus d'avenir. Or ce couple détestable, après avoir débuté par l'adultère et le parricide, devait mettre fin à la série des rois de Rome.

Mais notre affaire actuelle est d'examiner comment le peintre a représenté la dernière scène des forfaits qui élevèrent Tullie sur le trône.

Le carrosse de la dame n'est guère plus rustique que celui des grands officiers de l'Empire au temps d'Arcadius et d'Honorius, d'après la *Notitia dignitatum*. Mais comme il fallait des blasons au moyen âge, la charrette royale est armoriée de lions; probablement pour caractériser la violence. Tullie porte déjà la couronne, et regarde d'un air de complaisance ce corps qui lui sert de marche-pied à la dignité suprême. Non-seulement le cadavre teint le pavé de son sang, mais ce sang rejaillit au point d'éclabousser la spectatrice, qui demeure fort tranquille. Du haut des fenêtres on se montre une action si atroce, et l'on dirait que déjà rugit dans les cœurs la colère qui fera naître la république à une vingtaine d'années de là. Nulle femme, malgré la curiosité ordinaire de leur sexe, n'assiste à ce spectacle; comme si elles se sentaient blessées toutes par cette impudence enragée.

Les cerceaux qui recouvrent le coffre du carrosse portent un tapis marqué des lettres S. P. Q. R., quoique le règne de Tarquin le Superbe ait amoindri le Sénat tant qu'il pouvait.

Les maisons, vers la hauteur du premier étage, sont garnies çà et là de ce que l'on appelait en architecture militaire *nids d'hirondelles* (moucharaby, comme disait le Comité des monuments). C'est une imitation de ces palais florentins qui rappellent encore un état de guerre quasi-constant entre les divers partis.

L'ornementation qui environne cette miniature me semble avoir été laissée par Foucquet aux soins d'un simple calligraphe. Ce motif persista jusque bien avant dans le XVIe siècle; et on s'y exerçait évidemment dans les ateliers, comme à une ressource éventuelle, pour l'accompagnement des peintures ou pour la simple décoration des marges autour du texte.

C. C.

Fouquet.
Oeuvres
Présumées.

ŒUVRES PRÉSUMÉES DE FOUCQUET

M. Labarte, *Histoire des Arts industriels.*

Jean Foucquet eut deux fils, Louis et François, qui cultivèrent l'un et l'autre l'art qui avait fait la gloire de leur père. Ce fait important est attesté par Jean Brèche, avocat et littérateur tourangeau (1). On ne peut douter que les fils de Foucquet, et peut-être encore d'autres élèves, n'aient été associés à ses travaux. La preuve en est acquise par l'examen des manuscrits non signés; car, à côté de miniatures incontestablement de la main du maître, on en trouve d'autres où sa manière est complétement imitée par des mains inférieures. A la suite de ces premiers élèves de Foucquet, imbus des principes de notre grand artiste, surgirent un grand nombre d'imitateurs moins habiles, qui néanmoins propagèrent son style. A la même époque d'autres artistes français, éblouis par l'éclat et la renom-

1. Né à Tours vers 1510, mort vers 1550. La note de Jean Brèche relative aux Foucquet se trouve dans un passage important pour l'histoire de l'art français. Ce fragment, peu connu, a été cité d'une manière inexacte et incomplète par les modernes critiques qui se sont occupés de Jean Foucquet. Le voici dans toute son étendue. L'ouvrage qui renferme ce passage a pour titre: *Joannis Brechœi, Turoni jureconsulti, ad titulum Pandectorum de verborum et rerum significatione, commentarii, etc.* Lyon, 1586, in-folio, avec un portrait de l'auteur, âgé de quarante et un ans. (Le privilége est de 1553.) Dans le commentaire de la loi 202, sur le mot *Monimentum*, Jean Brèche s'exprime ainsi à la page 410: « Et passim in nostra Gallia summorum regum et magnatum gratia potissimum sunt; in templo Clericæo (tombeau de Louis XI à Notre-Dame de Cléry) et in æde B. Dionysio sacra ad Lutetiam : ubi inter alia videas monimentum marmoreum Ludovico XII dicatum, miro et eleganti artificio factum, in præclarissima civitate nostra Turonensi a Joanne Justo statuario elegantissimo. Scatet enim celebris hæc ipsa nostra Turo omni artificum excellentissimorum genere. Inter statuarios et plastas, extitit Michael Colombus, homo nostras, et qui cœlebs totam vitam egit : quo certe alter non fuit præstantior. Inter pictores, Joannes Foucquetus atque ejusdem filii Ludoïcus et Franciscus. Quorum temporibus fuit et Joannes Poyettus, Foucquetiis ipsis longe sublimior, optices et picturæ scientia. Hos demum sequenti sunt Joannes Ambasius, Bernardus et Joannes Deposœus * ». Brèche s'étend ensuite longuement sur son ami et contemporain Jean Duval, qui excellait parmi ses confrères les tapissiers ou tisserands de haute lisse et fabricants d'étoffes historiées, dites étoffes de Tours.

* *Commentaire de* J. Brèche, jurisconsulte de Tours, sur le titre (du code des Pandectes) : *De la signification des mots et des choses*, au mot *Temple* ou *Monument.*

« Dans notre France aussi, çà et là on en trouve plus d'un, grâce surtout à la libéralité de nos souverains rois et des princes ou grands seigneurs. Ainsi à Notre-Dame de Cléry, près Orléans, et dans la basilique de Saint-Denis lez Paris. Là se voit entre autres le monument de marbre consacré à Louis XII, ouvrage d'un art élégant et admirable exécuté à Tours, notre illustre cité, par Jean Just, statuaire plein de grâce. Notre Tours, en effet, abonde en célébrités artistiques de tout genre. Au nombre des statuaires et sculpteurs, a vécu Michel Colombe, notre compatriote, qui resta toujours célibataire, et qui n'a point de supérieur. Parmi les peintres, Jean Foucquet et ses fils Louis et François. Du temps de ces derniers, florissait Jean Poyet, qui les surpassa encore de beaucoup dans la science de la perspective (*optices*) et de la peinture. Après eux sont venus Jean d'Amboise, Bernard et Jean de Posay (*Deposeus*). »

mée bien méritée des Van Eyck, s'attachèrent à l'école des Pays-Bas, dont ils épousèrent entièrement la manière. Malgré ces courants contraires, l'ancienne école française continua de subsister. Elle sut certainement profiter des enseignements qui lui vinrent des Pays-Bas ou de l'Italie, mais sans subir une influence exclusive de l'un ou de l'autre de ces pays et sans abandonner le style qui lui était propre.

Il faut donc reconnaître en France, à partir du milieu du XVe siècle environ, trois écoles de miniature. La première, à la tête de laquelle se trouve Jean Foucquet, développe et propage le style de la renaissance italienne, légèrement modifié par des influences réalistes; la seconde, que l'on peut regarder comme une branche détachée de l'école des Pays-Bas, s'efforce d'en imiter les productions, et la troisième, qui est véritablement l'école nationale, s'attache à continuer les principes des grands artistes qui avaient illustré l'art de la miniature au commencement de ce siècle, en ne cessant toutefois de faire des progrès sensibles. Si son originalité ne peut égaler les écoles de l'Italie et des Pays-Bas, elle réunit leurs qualités contradictoires en les assimilant à sa manière. Si elle ne peut se mesurer avec l'art flamand pour la variété des représentations de la nature ni pour l'énergie du naturalisme, elle sait maintenir sa supériorité dans la composition et l'ordonnance des sujets, dans l'agencement des draperies et la disposition des ornements. Si, au point de vue du dessin, elle n'arrive pas à égaler les miniaturistes italiens, elle les surpasse dans l'application des lois de la perspective à la reproduction des édifices, des intérieurs et des paysages.

Après avoir rappelé que les quarante-deux miniatures connues du *Livre d'Heures* de M. Estienne Chevalier sont autant de chefs-d'œuvre, M. Labarte ajoute avec M. Vallet de Viriville : « On avait dans ce manuscrit une œuvre homogène et calme, qui offrait la manifestation continue et multiple, une et diverse tout ensemble, d'un pur et souverain génie. »

On ne peut pas malheureusement émettre la même opinion sur d'autres manuscrits auxquels Foucquet a travaillé. Avec la grande réputation qu'il avait acquise, il dut recevoir de nombreuses commandes, mais il n'aurait pu exécuter de sa main toutes les illustrations qui lui étaient demandées pour certains manuscrits. Il se contentait d'en peindre quelques-unes, et confiait les autres à ses élèves, auxquels il fournissait sans doute une esquisse et qu'il dirigeait. Plusieurs des illustrations de ces manuscrits ont dû même n'avoir été peintes que postérieurement à la mort de Foucquet.

M. L. Curmer.

L'illustre Tourangeau ayant négligé de signer ses travaux, la critique n'a d'autre ressource, pour arriver à leur parfaite connaissance, que de procéder par la comparaison entre les œuvres connues et celles qui sont restées douteuses. Il est certain qu'après avoir étudié les miniatures des *Heures*, celles des *Antiquités judaïques* et celles du *Tite-Live* de la Sorbonne, il est possible de déterminer d'une manière à peu près sûre la part de travaux auxquels Foucquet a coopéré dans le *Tite-Live* de la Sorbonne. L'affirmation serait assurément présomptueuse et téméraire en l'absence de signature; mais les poses des personnages, les airs de tête, les cos-

tumes, les fonds de perspective, les ornements décoratifs, et aussi des manières de peindre qui sont en quelque sorte personnelles, ôtent tout motif d'hésitation et forment pour l'observateur attentif un *criterium* presque infaillible.

Enfin, si ces appréciations, toutes de sentiment, sont difficiles à justifier par des exemples absolument rigoureux, surtout en l'absence des miniatures, qui, pour être communiquées facilement dans les bibliothèques, n'en demanderaient pas moins une démonstration en présence des pièces elles-mêmes, il existe deux manuscrits à la Bibliothèque impériale, dont l'examen, qui est très-facile à obtenir, prouve jusqu'à l'évidence ce que M. Labarte a avancé avec tant de justesse.

Ce sont les deux manuscrits des Décades de Tite-Live, dont nous avons parlé dans le dernier chapitre.

M. Vallet de Virivillé, professeur à l'École des Chartes.

Jean Foucquet (comme il a été dit), indépendamment de ses fils, eut, comme artiste, une autre postérité : je veux parler de ses élèves et de son école. Initiés directement à ses leçons, ses élèves, comme on l'a vu, s'associèrent aux travaux du maître. Son école, mêlée ensuite au grand mouvement de la Renaissance, propagea ultérieurement son exemple et ses traditions. L'influence de Foucquet se fait encore sentir dans des œuvres qui certainement sont postérieures à la mort de cet éminent artiste. Au commencement du XVIe siècle, la renommée, l'ascendant de Foucquet, se maintenaient dans leur plein lustre, grâce aux productions de cette postérité multiple. Les poëtes qui florissaient à cette époque de transition, notamment Pelegrin (1) en 1501, Jean Lemaire sous la date de 1509 et années suivantes, célèbrent à l'envi ses louanges (2). Au milieu du XVIe siècle (on a dû le remarquer dans les paroles de Jean Brèche), le souvenir de Foucquet et de son talent subsiste encore à Tours, comme une tradition de gloire pour la cité. Mais alors, comme il arrive souvent, des renommées plus jeunes et vivantes commencent à éclipser, non peut-être sans quelque injustice ni quelque ingratitude, cette mémoire qui déjà n'appartient plus qu'au passé. Nous sommes loin de posséder aujourd'hui la notion même de l'œuvre *complet* de Jean Foucquet. Plus d'un monument précieux accompli par sa main a sans doute échappé jusqu'à ce jour aux recherches de la critique. Nous avons analysé ci-dessus les ouvrages dont il est l'auteur avéré. Il nous reste une tâche aride, mais nécessaire à remplir. Nous devons indiquer, dans ce dernier chapitre, les productions qui peuvent, avec quelque apparence de raison, lui être attribuées. Nous y joindrons un court aperçu de ceux qui offrent à l'observation des traces manifestes de son influence.

Il existe dans l'ancien fonds du roi un livre d'Heures manuscrit (3), exécuté en 1475 pour Macé ou Michel Prestesaille, clerc et bourgeois de Tours. Ce livre fut fait en souvenir de Jeanne Prince, femme de Macé, morte en 1473. On voit en tête de ce manuscrit un tableau de famille (accompagné de notice) qui représente les deux époux entourés de leurs enfants. Le portrait de Macé Prestesaille paraît être une œuvre étudiée d'après nature. D'autres sujets, peints par divers artistes,

1. Chennevières-Pointel, *Peintres provinciaux*, t. I, p. 176.
2. Laborde, *Renaissance*, p. 161-2.
3. Ms. latin 1179.

servent à illustrer, selon l'usage, différents saints ou fêtes de l'année. Quelques vues de paysages se font remarquer par l'habile et transparente dégradation des tons aériens et par la manière de Foucquet. Ce livre, indubitablement, fut exécuté à Tours à une date où le peintre de Louis XI y faisait sa résidence. Je crois pouvoir signaler ces miniatures comme étant sorties, si ce n'est de la main même de Foucquet, au moins de son atelier ou de la main de ses élèves.

L'influence ou l'imitation de Foucquet se fait également sentir dans les miniatures qui décorent un autre ouvrage manuscrit de la même bibliothèque (1). Cet ouvrage, en deux volumes in-folio, a pour titre : « *les Antiquités des Juifs*, par Josèphe, traduction française de Guillaume Coquillard, chanoine de Reims. » Deux inscriptions, placées l'une au commencement du premier tome et l'autre à la fin du second, nous apprennent que cette traduction, c'est-à-dire la transcription du texte, commencée en 1460, fut achevée à Reims en 1464. On se rappelle que Jean Foucquet lui-même peignit, vers 1465, onze miniatures pour un autre manuscrit de Josèphe, appartenant à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Les nombreuses peintures qui embellissent l'exemplaire 7015, 7016, sont infiniment inférieures à ces onze chefs-d'œuvre. Elles attestent néanmoins avec évidence, par le style, un disciple de Foucquet.

Nous indiquerons, au même titre, un livre d'Heures appartenant à la Bibliothèque Mazarine (2). Ce manuscrit offre plus d'un objet d'étude intéressant pour l'histoire de l'art. Il est parsemé de nombreuses miniatures ou *ystoires*, dont le sujet se trouve désigné par des inscriptions contemporaines, au bas des pages. Mais deux de ces illustrations ont été seules achevées. Le reste est demeuré à l'état d'esquisses ou d'ébauches plus ou moins avancées (3). On y remarque en divers endroits l'écu de France à la bordure engreslée d'*or* (4), ou le même écusson écartelé de Normandie (5) et surmonté du cimier de prince du sang à la double fleur de lys d'or. D'après ces armoiries, nous pensons que ce livre d'Heures fut destiné à Charles, duc de Normandie (6), frère de Louis XI, mort en 1472. Vers le commencement de ce volume, en tête de la Passion, une scène de nuit, peinte avec beaucoup de talent, représente le baiser de Judas et saint Pierre qui remet son épée dans le fourreau. Je crois que cette charmante miniature est de l'un des bons élèves ou collaborateurs de Jean Foucquet.

La bibliothèque de la rue de Richelieu, outre les deux manuscrits de Josèphe, possède encore deux ouvrages analogues qui doivent fixer un instant notre attention (7), tous deux contiennent les *Décades* de Tite-Live, traduites en français par

1. Nos 7015 et 7016 du fonds français.
2. T. 813.
3. A l'aide de ce spécimen, on peut très-clairement se rendre compte des procédés qu'employaient les artistes pour préparer et pour opérer successivement leur travail.
4. Et non de gueules.
5. De gueules à deux lions léopardés d'or.
6. Voir aux *Décades* de Tite-Live.
7. Les ducs de Berry portaient la bordure engreslée de *gueules*. Charles était duc de Berry depuis sa naissance. Il devint duc de Normandie en 1465, et de Guyenne en 1469. Comme les armes de Guyenne ne figurent pas dans le Ms., ce livre d'Heures paraît avoir été peint de 1465 à 1469.

Bercheure, du XIVe siècle. Le premier exemplaire, qui paraît un peu plus ancien et qui est beaucoup plus riche que l'autre, provient de la Sorbonne (1). Il se compose de deux volumes grand in-folio (2), écrits avec un luxe calligraphique remarquable. De nombreuses peintures ornent le texte du premier volume, surtout dans la première moitié; mais, à partir de là, ce travail de décoration est demeuré interrompu. Ces miniatures appartiennent à plusieurs auteurs, de talents fort inégaux. On remarque en premier lieu une scène rustique (3), délicieux tableau de genre qui représente Rémus et Romulus enfants, recueillis par le berger et sa femme. Nous citerons ensuite une grande page toute différente et d'un faire complétement distinct : *Assemblée du peuple romain sur le Forum* (4). L'auteur de la première peinture est très-reconnaissable. On voit dominer, parmi ses têtes d'homme, un type de visage qui se caractérise par l'arc de la bouche très-fortement accusé, de manière à former une sorte de *rictus* (5). Ses vieillards, ou anciens, sont généralement coiffés d'une espèce de cagoule, ou coiffe particulière dont la couleur tranche sur le ton de la robe (6). On constate ainsi aisément, parmi les autres, le concours de deux artistes distincts. Il convient maintenant d'en désigner un troisième, qui se reconnaît à son style particulièrement empreint de l'influence italienne. Je crois le reconnaître également au chiffre G. T., qui paraît être sa marque ou monogramme (7). Examiné attentivement, le frontispice ou dédicace peint en tête du premier volume nous donne par le costume, qui appartient spécialement au règne de Louis XII (1498-1515), la date approximative de l'exécution. Le chiffre F. B. et les armoiries qui accompagnent ce frontispice indiquent, comme propriétaires de ce livre somptueux, *François* de Rochechouart, marié à *Blanche* d'Aumont (8). Ces deux personnages ne commencèrent en effet à paraître sur la scène du monde que sous Louis XII. L'un et l'autre moururent en 1530. La décoration de ce manuscrit ne saurait donc être attribuée à Foucquet. Vraisemblablement celui-ci était mort depuis plusieurs années lorsque le manuscrit fut enrichi de ses miniatures. Nulle part d'ailleurs, à mon sens, les ouvrages ci-dessus indiqués, même en leurs plus beaux spécimens, ne présentent exactement le caractère propre aux œuvres de Jean Foucquet. On n'y retrouve pas son cachet personnel, ni ces qualités, ces points de repère qui placent pour ainsi dire Foucquet dans une région isolée, où il ne peut se confondre avec personne. Mais, cette distinction établie, il est juste de reconnaître en ces mêmes peintures des œuvres manifestement dues à l'*école* de Jean Foucquet. Le maître *au rictus* mérite un rang spécial parmi ses élèves les plus habiles et les plus intimes. Peut-

1. N° 297.
2. Le deuxième volume n'a pas une seule miniature; les cadres ou emplacements sont vides.
3. Fol. 6 verso.
4. Folio 13 du ms.
5. Folio 77.
6. Les particularités qui viennent d'être signalées se montrent notamment dans le ms. Sorbonne 297, aux folios 1, 5, 17 verso, 22, etc. On les retrouve dans l'autre Tite-Live, ms. de Versailles, n° 259, au tome I, aux folios 43, 84, 111, 130, 236, 294, 295, et au tome II (n° 260), folios 115, 116, 158, 169, 239, 271, 295.
7. Ce monogramme, tracé en or, se découvre sur la cuisse de l'un des personnages qui figurent au feuillet 123 du ms. 297 Sorbonne. Peut-être désigne-t-il Geoffroy Tory.
8. Rochechouart : ondulé d'argent et de gueules; Aumont : d'argent au chevron de sable, accompagné de sept merlettes posées 2, 2, 1 et 2.

être, d'après une citation que nous avons faite précédemment (1), faudrait-il voir dans ce maître le fameux Jean Poyet, que Jean Brèche élève si haut par ses éloges. Les autres noms que nous transmet réunis ce même auteur, Louis et François Foucquet, Jean d'Amboise, Bernard et Jean de Posay, semblent être ceux des artistes, élèves et successeurs de Jean Foucquet, qui décorèrent ce magnifique manuscrit.

Suivant toutes les apparences, le second exemplaire de Tite-Live (2) est une répétition du premier, faite pour un acquéreur moins riche ou moins libéral, et par conséquent exécutée avec moins de recherche et de luxe. Dans l'un et l'autre, dans le Tite-Live de la Sorbonne comme dans celui de Versailles, les mêmes miniatures reproduisent parfaitement les types distinctifs des mêmes artistes. On y reconnaît, en un mot, la touche et la coopération des mêmes auteurs. Les observations que nous avons émises au sujet du premier de ces manuscrits s'appliquent donc à l'autre dans toute leur étendue.

Quelques critiques ont attribué les miniatures de ces deux manuscrits à Jean Foucquet lui-même. D'autres enfin ont voulu lui donner le portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, qui fait partie du musée du Louvre (3). Ce portrait est certainement l'œuvre d'un bon peintre du temps de Foucquet, mais, dans mon opinion, il ne saurait appartenir en propre à ce dernier artiste. La décoration du fond offre quelque lointaine analogie avec le portrait d'Étienne Chevalier (miniature du livre d'Heures); mais il y a, si je ne me trompe, entre ces deux ouvrages, précisément en ce qui touche le style des accessoires et la composition du *fond*, une distance infinie. Cette distance est telle qu'elle exclut à nos yeux toute identité possible d'auteur.

Tels sont les renseignements que nous avons cru devoir réunir sur la vie et les œuvres de Jean Foucquet. Il nous semble impossible que le public ami des arts, en France, ne s'éprenne point de quelque goût pour cet artiste insigne, l'une de nos gloires nationales, et ne lui accorde point, à son tour, quelque attention et quelque faveur. L'initiative ou l'exemple de cette tardive justice appartient à l'érudition contemporaine, et tout d'abord à l'érudition française. Le moment est venu, ce nous semble, de donner à cette espèce de réhabilitation, si légitime, la sanction de l'opinion et du suffrage universels.

Les ouvrages de Foucquet, comme on voit, sont dispersés pour la plupart à l'étranger. La France, qui a donné le jour à Foucquet, ne possède aujourd'hui que le plus petit nombre de ses œuvres, et ce petit nombre appartient pour la plupart à des personnes privées. Le Louvre ne renferme pas une seule des productions d'un tel maître. Avons-nous quelque chance d'être entendu, d'être écouté, lorsque nous élevons ici la voix pour une semblable cause?... Nous aurons du moins le courage de faire cet appel.

1. Voyez ci-dessus, page 115, note 3.
2. Nos 69072, ou Versailles, 259, et 69073, Versailles, 260.
3. Anciens maîtres français, no 652.

Fouqué.
Oeuvres
Présumées.

OPINIONS DE LA PRESSE

SUR LES

ŒUVRES DE JEHAN FOUCQUET

M. Ferdinand Denis, *conservateur-administrateur de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève.*

Dans l'important appendice que nous a donné M. Ferdinand Denis pour la publication de l'*Imitation de Jésus-Christ,* ce savant et patient érudit a élucidé la question relative à Jehan Foucquet, et nous ne le citons si tard que parce que cette partie de son travail est une espèce de résumé des travaux publiés sur cet illustre peintre.

Encore bien que l'*Imitation* soit entre les mains de la plupart des souscripteurs aux *Évangiles*, comme cet ouvrage est épuisé *et ne sera pas publié de nouveau*, nous avons jugé utile de reproduire ici ce qui a rapport à Jehan Foucquet.

JEHAN FOUCQUET ET SA FAMILLE. — PROTECTION ACCORDÉE PAR LA COUR DE FRANCE A CET ÉMINENT ARTISTE.

M. Ferdinand Denis. Vers l'époque où la Flandre possédait un peintre miniaturiste qu'elle proclamait sans hésiter comme étant le premier artiste de son âge, la France en avait un dont elle faisait moins de bruit, et qui est resté néanmoins comme le type le plus pur dans lequel s'est résumé l'art français du XVe siècle.

On l'a dit avec raison, Foucquet est, pour la France, la plus complète et la plus haute manifestation de notre art national. C'est en réalité à M. Auguste de Bastard que revient l'honneur d'avoir assigné à ce grand artiste le rang qui lui appartient. C'est à M. Léon de Laborde et à M. Vallet de Viriville que nous devons les premiers renseignements à l'aide desquels on peut reconstituer sa biographie.

Jehan Foucquet (nous suivons ici l'orthographe de M. P. Paris) naquit à Tours, vers 1415 ou 1420, car on n'a pas la date précise de sa naissance; ce qu'on sait d'une manière positive, c'est que la capitale de la Touraine était, à cette époque, le centre d'un mouvement artistique que les poëtes contemporains ne se lassent point de vanter. Rien n'égalait, dit-on, les richesses de la cathédrale et la splendeur des ornements qu'on y admirait.

La châsse avez de saint Martin si noble,
Qu'on n'en voit point jusqu'à Constantinoble
De si grant pris, car tous les rois de France
Y ont donné pierres de grant chevance.

Dans les monastères, même hors de la ville, se trouvaient des œuvres d'art, que le vieux poëte contemporain ne se lasse pas de vanter; il veut surtout que, sans négliger les vingt-deux paroisses ouvertes alors à la piété des fidèles, on visite ce monastère de Saint-Saturnin où un bas-relief incomparable attirait tous les étrangers (Voyez le *Livre des Blasons*, publié par Méon.)

Sans quitter son pays natal, Jehan Foucquet put donc s'initier à tous les secrets de l'art, tels que devait les posséder le peintre de plate peinture au XVe siècle. Il était d'ailleurs à cette école féconde qui devait produire les Coulombes, les Hesdin et les Rigot. Il ne se contenta pas de cet enseignement, et il se rendit en Italie, à Rome même, où il pratiqua la grande peinture. Il y était en 1440, et l'on affirme qu'il y avait peint le portrait du pape Eugène IV, portrait précieux à mentionner pour l'histoire de l'art, et sur lequel M. Vallet de Viriville a donné d'intéressants renseignements, mais qui ne prouverait pas, selon nous, que l'artiste eût été choisi dans l'indigence où se serait trouvée l'Italie de peintres expérimentés. De retour en France, il se maria et il eut deux fils, Louis et François, auxquels il enseigna son art, et qui s'y montrèrent assez habiles pour qu'on les ait confondus avec leur père dans les éloges que l'on prodiguait à celui-ci.

A Tours et à Paris, Foucquet se livra exclusivement à la peinture des manuscrits. Il était dans la première de ces villes en 1472, lorsqu'il vint à Blois pour travailler aux Heures splendides de Marie de Clèves, duchesse d'Orléans et de Milan. Louis XI l'employa, et il prit dès lors le titre de *bon painctre et enlumineur du Roy*. Sa réputation alla dès lors croissant, et quelques années plus tard, lorsque son nom venait sous la plume du chroniqueur, il n'était guère désigné sans que quelque épithète témoignant de l'admiration générale montrât en quel honneur il était dans l'opinion de ses contemporains. Lorsque Lemaire de Belges le nomme, après Maistre Roger, l'orfévre éminent de cet âge, c'est Jehan Foucquet *en qui tout loz s'employe;* Pélegrin l'inscrit également parmi les plus fameux.

Parvenu à ce degré de réputation où un artiste ne voit plus guère de rivaux qui puissent lui disputer le premier rang, Foucquet se vit à même d'acquérir des biens considérables, et M. de Laborde nous l'a montré possédant, à Paris même,

des propriétés qui, si elles ne renouvelaient pas pour lui l'exemple d'une fortune acquise uniquement par l'exercice de la calligraphie, comme cela était arrivé à l'égard de Flamel, prouvaient du moins que le siècle qui l'admirait n'avait pas été ingrat envers lui. Jehan Foucquet poursuivit sa carrière, selon toute apparence, jusqu'en 1485.

Malgré la haute réputation qui s'attacha aux œuvres de cet artiste éminent durant près d'un siècle, en dépit des éloges qui lui avaient été prodigués, même après l'apparition des Clouet et des Godefroy, le nom de Jehan Foucquet n'était plus guère répété parmi nous; disons-le même, il était oublié, lorsque M. le comte Auguste de Bastard entreprit de lui rendre le rang véritable qu'il devait occuper dans l'histoire de l'art français.

En 1837, l'écrivain que nous venons de citer disait à M. P. Paris, à propos du grand artiste qu'il venait de réhabiliter : « Digne précurseur de Léonard de Vinci, d'Albert Durer, d'Holbein et de Raphaël, Foucquet prend un vol si élevé qu'on doit lui donner place parmi ces grands maîtres et le nommer désormais avec eux. Et si l'on observe qu'au moment où le peintre de Louis XI nous apparaît ainsi dans toute la hauteur de son génie, le plus ancien des quatre que je viens de citer n'était pas encore né pour les arts, puisqu'il n'avait pas vingt ans, on ne peut s'expliquer comment le nom de cet homme prodigieux, une des gloires du XVe siècle, le chef d'une école célèbre, ne se montre ni dans les ouvrages consacrés à l'histoire de la peinture ni dans aucun de ces nombreux recueils qui conservent inutilement le souvenir de tant de gens obscurs et de talents médiocres. » (Voyez le *Catalogue des Manuscrits français de la Bibliothèque royale*, t. II, page 267, et page 75 de cette notice.)

Cet éloge si enthousiaste, et si mérité cependant, est inspiré à M. de Bastard par un admirable volume qu'on peut considérer dès à présent comme l'un des joyaux les plus précieux de la Bibliothèque impériale. Commencé en 1416 pour le duc de Berry, il figure dans le catalogue des livres de ce prince sous le titre des *Anciennetés des Juifs selon la sentence de Josèphe;* puis il appartint à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Le beau livre des *Antiquités judaïques*, si savamment décrit par M. P. Paris, sous le n° 6891, a trop vivement préoccupé les premiers critiques du siècle pour que nous tentions de résumer ici ce qui en a été dit; nous nous contenterons de rappeler que ce magnifique volume n'est pas dû tout entier au célèbre artiste de Tours : Robertet nous l'apprend. Un peintre contemporain fort habile, Pierre de Limbourg, en a fait la plus grande partie; onze peintures seulement dans ce manuscrit sont dues, comme le rappelle très-bien M. de Bastard, au pinceau de Foucquet, et parmi ces miniatures vraiment admirables, la critique fait encore un choix : elle met en première ligne : la Prise de Jéricho, la Construction du Temple de Salomon, la Douleur de David à la vue du diadème et du bracelet de Saül, et surtout la Clémence de Cyrus envers les Juifs captifs à Babylone. Ici, nous nous associons pleinement à l'auteur de la vaste collection connue sous le nom de *Peinture des Manuscrits :* « Ce tableau est supérieur à tout ce qui nous reste de l'école française de cette époque.»

Tout ce que l'on a pu découvrir sur l'ensemble de l'œuvre de Jehan Foucquet,

et même sur les travaux de ses élèves, au rang desquels figurent ses deux fils, a été l'objet d'un travail spécial, fait en ces derniers temps par M. Vallet de Viriville, bibliothécaire de l'École des Chartes. Nous devons nécessairement y renvoyer le lecteur (Voyez pages 96 et suivantes). Nous rappelons cependant que l'*Imitation* (1) ne reproduit, parmi ses peintures, aucune des illustrations citées jusqu'à ce jour par les critiques allemands ou français. Ce n'est ni à la Bibliothèque impériale, ni au Musée de Munich, si fier, à juste raison, de ses 90 miniatures, ni même au livre d'Heures exécuté pour Étienne Chevalier, le contrôleur général des finances sous Charles VII, qu'on a cru devoir faire un emprunt. Le spécimen destiné à mettre en évidence la manière de Jehan Foucquet a dû être tiré d'un manuscrit où l'art des ornements ne fût pas d'un art inférieur à celui des figures. Ces conditions se trouvaient dans un magnifique volume qui porte aussi le titre d'*Antiquité des Juifs;* il nous a merveilleusement servi. Cependant, l'exactitude d'attribution qu'on doit attendre de notre part dans une œuvre consciencieuse nous oblige à le dire : ce beau livre, sur lequel se taisent les écrivains les plus récents, et qui nous a fourni quelques-unes de nos plus belles pages, n'est en réalité que l'œuvre de disciples habiles. Jehan Foucquet se complaît d'ordinaire dans l'incomparable ordonnance de ses petits tableaux, dans la variété charmante de ses compositions; ici, ses élèves ont mis tout son génie dans la grâce de l'ornement (Voyez les pages 114, 115, 118, 119, 130, 131, 134, 135, 146, 147, 150, 151, 156, 157, 238, 239, de l'*Imitation*). Nous ne saurions donc trop prémunir le lecteur contre la pensée que le charmant *Josèphe* de l'Arsenal est de la main du peintre de Louis XI. Commencé avant 1477, ce livre n'a été fini que dans les premières années du XVIe siècle.

Ainsi que cela nous est attesté, même par un écrivain du XVe siècle, Foucquet laissa après lui une école : outre ses deux fils, Brèche, le jurisconsulte tourangeau, cite Jean d'Amboise, Bernard et Jean de Posay. Poyet, qui se voua presque exclusivement à l'ornementation calligraphique, paraît avoir occupé le premier rang dans cette pléiade d'illuminateurs nouveaux qui créèrent les chefs-d'œuvre du XVIe siècle.

Il nous serait aisé de dresser des listes nombreuses : ce ne sont désormais ni les œuvres ni les noms qui manquent. Léon de Laborde, Héris, le P. Cahier, H. de Viel-Castel et bien d'autres chercheurs infatigables ne laissent sur ce point rien à désirer. Bientôt de courtes biographies succéderont aux noms isolés, et des lacunes regrettables seront comblées. Alors, sans doute, les élèves successeurs de Foucquet, Marmion, *le souverain escripvain, prince d'enluminure;* le calligraphe Pierre de la Noube, Jean Gossard de Maubeuge, que ses contemporains nomment le nouveau Zeuxis; Boniface de Remenant, qui illustre le Boccace; Jehan Riveron, que nous allons bientôt voir employé par Anne de Bretagne; et tant d'autres que nous passons à dessein, pourront servir à nous faire comprendre ce que fut le développement de l'art, surtout si l'on joint à ces noms ceux que donnent Pélegrin et Lemaire.

1. Tout ceci a rapport à l'*Imitation* que nous avons publiée et dans laquelle ce travail de M. Denis a paru.

M. le comte HORACE DE VIEL-CASTEL, *ancien conservateur du Musée des Souverains.*

Dans le remarquable travail : *De la peinture des manuscrits*, qui sert d'introduction à la splendide reproduction faite par MM. Engelman et Graff, en 1853, des *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit*, M. le comte de Viel-Castel, en rappelant la lettre écrite par M. le comte Auguste de Bastard à M. Paulin Paris, comme nous l'avons indiqué plus haut, ajoute ceci, page 22 :

M. le comte HORACE DE VIEL-CASTEL, ancien conservateur du Musée des Souverains.

Sans placer, même avec la restriction de temps et de lieu, Jehan Foucquet sur la ligne de Léonard de Vinci, d'Albert Durer, d'Holbein et de Raphaël, nous reconnaissons les grandes qualités qui distinguent cet artiste du XVe siècle, et nous sommes d'avis qu'il serait temps de tirer ses œuvres de l'oubli. La publication des miniatures qui ornent les *Antiquités judaïques*, n° 6891 des manuscrits français de la Bibliothèque impériale, serait pour la France une œuvre toute nationale : car, si nous n'admettons pas, comme le fait M. le comte de Bastard, Jehan Foucquet pour le plus ancien de nos peintres nationaux, toujours est-il qu'il est le plus habile et le plus complet des miniaturistes français du moyen âge.

Les miniatures qui ornent le manuscrit que nous venons de citer révèlent chez leur auteur un profond sentiment de l'art, la connaissance de la perspective aérienne et linéaire, et l'entente du clair-obscur. Comme M. le comte Auguste de Bastard le remarque fort bien dans sa lettre à M. Paulin Paris, cet éminent artiste est très-supérieur à ses contemporains, et *même à beaucoup d'artistes qui l'ont suivi.*

M. le comte de Viel-Castel attribue les trois premières peintures des *Antiquités judaïques* à Andrieu Beauneveu, nommé par Froissart, et il ajoute :

Avec Andrieu Beauneveu et Jehan Foucquet commence cette grande école française de miniaturistes dont le dernier chef-d'œuvre fut le *Livre d'Heures de la reine Anne de Bretagne*, aujourd'hui conservé dans le Musée des Souverains, au Louvre. Jamais, jusqu'à présent, les historiens de la peinture française n'ont daigné s'occuper de cette école; ils ont préféré chercher l'origine de nos artistes du XVIe siècle dans le grand mouvement de la Renaissance; ils remontent même jusqu'à Cimabue, chez les Italiens, pour trouver les pères de la peinture au moyen âge; mais ils ferment les yeux sur les talents qui illustreraient notre pays, qui prouveraient l'existence en France d'une école particulière et fort remarquable depuis le XIIIe siècle.

M. Saint-René Taillandier, *professeur au Collége de France.*

M. Saint-René Taillandier, professeur au Collége de France.

Une belle page vient d'être restituée à l'histoire de l'ancien art français. On croyait généralement que nos peintres du moyen âge étaient surtout des miniaturistes, des enlumineurs de manuscrits, et qu'après le déclin de cette époque nous n'avions fait que suivre de loin le mouvement de la Renaissance sans le préparer en aucune manière. Or, une soixantaine d'années avant l'apparition de Raphaël, il y avait à Tours une école de miniaturistes d'où s'élançait hardiment un peintre original. De récents travaux sont venus fixer nettement dans l'histoire de la peinture française la place de ce maître trop peu connu. Disciple de ces enlumineurs qui avaient formé pendant plusieurs siècles une tradition si riche et que Dante avait signalés avec honneur dans *la Divine Comédie*, cet enfant de l'école de Tours a été le premier initiateur d'un art plus élevé. Il a encore le charme, la candeur, la piété du moyen âge; il a déjà le relief et la variété d'expression qui seront les caractères de la Renaissance. A côté de l'idéal convenu et monotone apparaît chez lui l'étude de la nature; l'art se dégage, la vie rayonne, et l'Italie, qui va bientôt inaugurer avec tant de vigueur et d'éclat cette adolescence de l'esprit humain, en salue les symptômes chez le peintre de la Touraine.

Après avoir rapporté la traduction de Francesco Florio, donnée ci-dessus, page 19, M. Saint-René Taillandier ajoute :

Comment se fait-il qu'un artiste glorifié en de pareils termes par un Italien de la Renaissance soit encore à peu près inconnu chez nous? C'est en 1477 que Florio Francesco écrivait ces lignes. L'école de Cologne, l'école de Bruges, jetaient alors un vif éclat. Ce n'est pas une victoire médiocre que d'obtenir le premier rang au milieu de cette activité féconde, indice d'une rénovation prochaine, surtout quand le juge est un compatriote de Giotto, de Cimabue, un contemporain du Pérugin. Puisque ce portrait d'Eugène IV, si vrai, si vivant, avait été exécuté à Rome pour l'église de la Minerve, l'Italie avait sans doute inspiré Jehan Foucquet, et l'on voit qu'à son tour elle avait dû profiter des travaux du jeune maître. Six ans après la lettre de Florio Francesco, Raphaël venait au monde, rapprochement aussi périlleux qu'honorable. L'attention et l'enthousiasme que le voyageur florentin réclamait pour le peintre de Tours, toute une moisson de chefs-d'œuvre les lui enleva. Je ne m'étonne donc pas que le nom de Jehan Foucquet se soit bientôt effacé du souvenir des Italiens, quoique certaines paroles de Vasari semblent se rapporter à ses œuvres; mais la France n'avait pas les mêmes excuses, et, encore une fois, comment se peut-il qu'un peintre de cette valeur n'ait été remis à son rang qu'après trois siècles d'oubli? Il faut répéter ici les réflexions si justes de M. Ernest Renan dans son *Discours sur l'état des arts au XIVe siècle* : « L'Italie a eu deux bonnes fortunes refusées à la

France, celle d'avoir conservé intactes les œuvres de ses anciens artistes et celle d'avoir eu Vasari... Sans contredit, la France du XIIe et du XIIIe siècle posséda dans son sein un mouvement d'écoles comparable à celui de l'Italie au XIVe siècle, mais elle n'eut pas de narrateur légendaire pour ce grand développement. Ses génies créateurs ne nous sont guère connus que de nom ou par les chétives images qui nous les montrent sur le pavé de leurs églises sous l'humble manteau de l'ouvrier. La façon dont leurs œuvres furent traitées a été bien plus déplorable encore. La France a toujours eu le tort de détruire quand elle a voulu bâtir. Trois ou quatre fois au moins la France a changé de face, et chaque fois elle s'est crue obligée de faire table rase du passé... L'Italie, au contraire, même au temps de Raphaël, n'effaça jamais un Giotto. » Ainsi, d'une part, les œuvres des vieux maîtres détruites ou dispersées ; de l'autre, nul sentiment de respect pour ces traditions d'un autre âge, aucun récit qui les consacre, en un mot, point de Vasari : telles sont les deux causes qui expliquent trop bien l'effacement de ces noms à qui la gloire était promise. Eh bien, c'est précisément ce double mal qui est enfin réparé par la critique et l'art du XIXe siècle. Le nom de Jehan Foucquet reprend sa place dans l'histoire, et ses œuvres, rassemblées avec autant de soin que de patience, vont justifier à nos yeux les paroles enthousiastes de Florio Francesco.

C'est pour Étienne Chevalier que le peintre de Tours illustra de quatre-vingt-onze miniatures la curieuse compilation de Boccace sur les illustres infortunes de l'humanité. *Les Cas des nobles hommes et femmes malheureux*, tel est, dans la traduction du XVe siècle, le titre de cette longue suite de récits. Les malheurs de ces *nobles hommes et femmes* commençant avec Adam et Ève et se prolongeant jusqu'aux contemporains de l'auteur, Jehan Foucquet avait un large champ pour déployer la variété de son invention et la souplesse de son pinceau. Ce précieux manuscrit, dont la transcription fut terminée, comme l'indique la dernière ligne du texte, « le 24 novembre 1458, au lieu d'Haubervilliers-lez-Saint-Denis en France, pour Étienne Chevalier, conseiller du roi Charles VII, maître des comptes et trésorier de France, » appartient aujourd'hui à la bibliothèque de Munich. C'est encore pour Étienne Chevalier que Jehan Foucquet exécuta les quarante miniatures d'un livre d'heures, vrai chef-d'œuvre d'élégance, l'ornement et l'honneur de la galerie de M. Louis Brentano, à Francfort-sur-le-Mein.

Francfort, Munich, voilà des noms qui sonnent mal en pareille matière ; notre vieux peintre est-il donc tout entier en Allemagne ? Non, Dieu merci. La Bibliothèque impériale possède une collection moins riche, mais singulièrement belle, des miniatures de Jehan Foucquet : ce sont onze sujets composés pour un manuscrit intitulé : *les Antiquités Judaïques* de Josèphe, traduites en français. Commencé dans les premières années du XVe siècle, ce beau livre ne fut achevé que vers 1470 ; il représente ainsi deux périodes très-distinctes et permet de mesurer le progrès dont le peintre de Tours a été l'initiateur. Des quatorze miniatures qui le décorent, trois appartiennent à la première période et sont d'Andrieu Beauneveu ; les onze autres sont l'œuvre de Jehan Foucquet, œuvre exquise, pleine de charme et de vie, d'élégance et de hardiesse. Voici enfin un

artiste qui sait et qui ose; le souffle de la Renaissance est là. Ces belles miniatures, comme celles du livre d'heures d'Étienne Chevalier, appartiennent aux dernières années de la vie de Foucquet et révèlent la pleine maturité de son talent. Une inscription tracée à la fin du volume le désigne en ces termes : « le bon peintre et enlumineur du roi Louis XIe, Jehan Foucquet, natif de Tours. » Employé longtemps par le trésorier de Charles VII, ainsi que par Agnès Sorel, dont il avait fait le portrait, Jehan Foucquet était donc devenu le peintre ordinaire de Louis XI, comme Michel Columb était son statuaire. On croit qu'il mourut vers l'année 1485, âgé de soixante-cinq ou soixante-dix ans. Il laissa de nombreux disciples, et à leur tête ses deux fils, Louis et François Foucquet.

Cette biographie est bien incomplète, comme on le voit; telle qu'elle est pourtant, c'est encore beaucoup de l'avoir retrouvée. Il est probable que nous ne pénétrerons jamais d'une façon plus complète dans l'intimité de Jehan Foucquet. M. Renan a eu bien raison de le dire : Quel malheur que nous n'ayons pas eu un Vasari! Nous n'en sentons que plus vivement le service rendu à l'histoire de l'art français par l'habile éditeur qui publie en ce moment même tout ce qu'il a pu rassembler des trésors épars d'Étienne Chevalier. Grâce à lui, grâce à M. Brentano, qui a si noblement pris à cœur la cause du maître, les scènes charmantes exécutées pour le *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier ont été reproduites avec tout le soin désirable. C'est presque l'œuvre elle-même qui nous est offerte, tant les procédés de la chromo-lithographie ont reçu de perfectionnements et viennent en aide au crayon du dessinateur. Voici bien le peintre qui clôt le moyen âge et annonce la Renaissance. S'il peint une scène religieuse, le sentiment de la vie se fait jour à travers la pieuse timidité des anciennes écoles. Derrière le monde de l'Évangile tel que l'imaginaient les hommes du XIIIe siècle, apparaissent les hommes et les mouvements du XVe. Cet appartement où l'archange vient saluer la Vierge, c'est un salon comme ceux que Bramante et Primatice vont remplir de merveilles. Tandis que Job sur son fumier disserte avec ses amis, regardez le fond du tableau : c'est le donjon de Vincennes, non pas le donjon inachevé comme on le voyait au temps de saint Louis, mais celui dont on avait élevé les étages et couronné les tours à la fin du XIVe siècle. Ici, c'est Étienne Chevalier dévotement agenouillé devant la Vierge; là, dans l'adoration des mages, c'est Charles VII entouré de sa garde écossaise. Est-ce bien une adoration des mages ou une visite du roi dans ses provinces? Quand le roi voyageait à cette époque, on s'arrangeait de telle façon que la journée se terminât dans quelque château fort. Le château occupe le fond de la scène; voyez comme la troupe s'y élance ! On n'a pas ouvert librement les portes; c'est un siége en règle, une véritable escalade : vive image du temps où le monarque, à peine délivré des Anglais, rencontrait encore tant de résistance chez ses vassaux et commençait à établir l'unité du royaume. On retrouverait ainsi maintes choses de notre histoire; on retrouverait surtout le Paris du XVe siècle dans ces accessoires si curieux, si vivants, soit que le peintre y consacre le dernier plan de son tableau, soit que par une croisée entr'ouverte il laisse apercevoir la silhouette de la ville. Voici la Sainte-Chapelle, voici Notre-Dame de Paris avec sa petite flèche restaurée sous Charles VII, voici les autres

édifices qui couvraient alors l'île de la Cité. Mais ce n'est pas seulement le libre choix des accessoires, ce n'est pas seulement la vie et le tumulte de la scène, c'est surtout l'expression des visages, la variété des physionomies, qui révèlent un art à demi anticipé. Encore un pas, et nous sommes en pleine lumière; encore un élan, et ces figures brisent leurs dernières entraves : l'école de Vinci n'est pas loin. A ces miniatures de la galerie de M. Brentano reproduites avec tant de fidélité, l'éditeur en a réuni d'autres qui appartiennent à M. le baron Feuillet de Conches, à M. Ambroise-Firmin Didot, etc. Il serait curieux surtout de pouvoir joindre aux quarante pages de Francfort les onze compositions des *Antiquités judaïques*. Ces témoignages du progrès du peintre, gardés aujourd'hui avec un soin jaloux à la Bibliothèque impériale et accessibles seulement aux initiés, acquerraient une bien autre valeur, s'il était permis de les comparer à ce *Livre d'Heures*, dont ils sont la continuation naturelle. La sympathie publique ne manquerait point à une pareille entreprise : il s'agit de compléter l'histoire de l'art et de restituer à la France un de ses plus dignes enfants.

Nota. Les miniatures des *Antiquités judaïques*, très-scrupuleusement reproduites, font partie de la publication de M. Curmer. (Voir la première partie.)

M. le comte A. Raczinski.

Histoire de l'art moderne en Allemagne. Paris, Renouard, 1836, 1 vol. in-4°, page 257.

M. le Comte A. Raczinski.

Il faudrait que tous les détracteurs du gothique allassent voir les miniatures de M. Georges Brentano, qui étaient autrefois renfermées dans un ancien livre de prières, et qu'il a placées dans autant de cadres. Ces cadres sont contenus dans trois compartiments, dont les deux latéraux se ferment sur celui du milieu et forment une espèce d'armoire. Différentes inscriptions qu'on découvre dans ces miniatures fournissent la preuve que cet immense ouvrage a été commandé par maître Étienne Chevalier, trésorier de Louis XI, mort en 1474. Le portrait de ce personnage se rencontre en attitude de *donateur* dans plusieurs de ses compositions. On y voit aussi celui de Charles VII. Montfaucon (au dire de M. Brentano) parle de ce livre comme ayant appartenu à Agnès Sorel. Toutes ces indications, et la tour de Vincennes qu'on voit représentée dans une des miniatures, ne permettent pas de douter que ce travail intéressant ait été exécuté en France. Le nom de l'auteur n'est pas connu, cependant on serait tenté de le lire dans les deux mots écrits fort distinctement en lettres d'or sur la jambe d'un homme vêtu de rouge, et qui sont : VIWOAR HSKATUS. Ce qui rend toute supposition fort incertaine à cet égard, c'est que nulle part on ne rencontre de traces d'un artiste qui ait porté ce nom. Cependant on ne conçoit pas qu'un talent si éminent ait pu rester ignoré.

M. Brentano a eu tout nouvellement la bonne fortune de trouver à Bâle un

tableau à l'huile représentant la même figure du donateur, accompagné de son patron en costume sacerdotal.

Je n'entreprendrai pas ici une description plus détaillée de cette collection; je me bornerai seulement à dire que JE NE PENSE PAS QU'IL EXISTE AU MONDE RIEN DE PLUS CURIEUX ET DE PLUS SURPRENANT EN CE GENRE.

M. Charles Louandre.

Les Arts somptuaires. Paris, Hangard-Maugé, 1858, 4 vol. in-4°.

M. Ch. Louandre, tome III, page 185, en faisant entrer au nombre des miniatures des manuscrits celle de la *Captivité des tribus d'Israël*, empruntée à l'*Histoire de l'antiquité des Juifs*, n° 6891, Bibl. Imp., ajoute ceci :

M. Ch. Louandre.

La miniature dont on vient de lire le titre est l'œuvre de l'un des plus grands artistes dont le génie ait honoré la France, Jean Fouquet ou Foucquet, né à Tours vers 1415 ou 1420, mort vers 1485. Le nom de ce grand peintre, longtemps inconnu, a reçu depuis quelques années une illustration qui ne fera que grandir désormais, et ses œuvres ont été l'objet, tant en France qu'à l'étranger, de nombreuses études qui ont pour auteurs MM. de Laborde, de Bastard, André Salmon, de Chennevières, Vallet de Viriville, Waagen, directeur du musée de Berlin, Passavant et Louis Brentano de Francfort. Malgré les patientes investigations des érudits, la vie de Foucquet est à peu près ignorée, on ne connaît qu'approximativement la date de sa naissance et de sa mort, et l'on sait seulement qu'il débuta par un voyage à Rome, qu'il peignit vers 1443 le portrait du pape Eugène IV, qu'il fut patroné par un personnage important, amateur éclairé des arts, Étienne Chevalier, qui vivait sous Charles VII et sous Louis XI; que ce dernier roi le nomma son peintre en titre d'office, et enfin qu'après avoir le premier formé une véritable école, il laissa en mourant deux fils, Louis et François, qui s'adonnèrent à la peinture, et qui, tout en restant bien loin de lui, firent preuve cependant d'un talent remarquable.

Jean Foucquet peut être regardé chez nous comme le véritable initiateur de la Renaissance. Celles de ses miniatures qui nous sont parvenues inspirent à tous ceux qui les connaissent une admiration profonde, parce qu'on y trouve réuni tout ce qui donne aux œuvres de l'art l'empreinte souveraine de la beauté. Dans les portraits, dans les sujets religieux, Foucquet déploie la même fécondité d'imagination, le même naturel, la même richesse de coloris. Ses personnages, admirablement groupés, semblent vivre et parler; les paysages, les monuments, les intérieurs de ville au milieu desquels il les encadre, portent le cachet du goût le plus exquis, et peuvent rivaliser avec les compositions des grands maîtres. Le génie de Foucquet, du reste, n'avait point échappé à ses contemporains, qui, sous

l'impression des classiques souvenirs de l'antiquité, réveillés par la Renaissance, le comparèrent au plus grand peintre de la Grèce.

A la suite de cette appréciation, à laquelle nous nous associons pleinement, M. Louandre indique comme œuvres authentiques de Foucquet : le *Tite-Live* et les *Antiquités judaïques* de la Bibliothèque impériale, le *Boccace* de Munich et les miniatures que possède M. Louis Brentano, complétées par celles de M. le baron Feuillet de Conches et Samuel Rogers, et il termine en rappelant le portrait de Jehan Foucquet peint sur émail, conservé au palais du Louvre et publié par M. de Chennevières.

MAGASIN PITTORESQUE.

(Voir le tome XXVII, novembre 1859.)

JEHAN FOUCQUET,

PEINTRE DU XVe SIÈCLE.

Il y a vingt ans, on connaissait à peine de nom Jehan Foucquet. Aujourd'hui, personne ne lui conteste l'un des premiers rangs parmi nos peintres du XVe siècle. Il était né à Tours, vers 1415 ou 1420. Cette ville était alors le centre d'un grand mouvement d'art. Sa cathédrale, ses autres églises, ses monastères, étaient riches en peintures et même en sculptures. La noblesse et le clergé y protégeaient les artistes. Foucquet, après y avoir appris tout ce que l'on pouvait lui enseigner, alla en Italie, où il acquit assez de renommée pour être appelé à faire le portrait du pape Eugène IV, qui fut placé dans l'église de la Minerve. A son retour en France, il se maria, et eut deux fils, Louis et François, qui devinrent dans la suite des peintres habiles. Tours paraît avoir été le séjour le plus ordinaire de Foucquet; mais il venait aussi peindre des manuscrits à Paris, et en 1472 on le trouve à Blois, travaillant aux Heures de Marie de Clèves, duchesse d'Orléans et de Milan. Louis XII lui donna le titre de *painctre et enlumineur du roy*. Sa réputation était alors très-grande. Les chroniqueurs le proposaient pour modèle aux contemporains. Ses miniatures étaient payées à un très-haut prix, et il devint assez riche pour acquérir à Paris des propriétés d'une valeur considérable. On croit qu'il mourut en 1485. A Francfort-sur-le-Mein, M. Georges Brentano possède une série de miniatures de Foucquet qui sont réputées ses chefs-d'œuvre. Quelques personnes estiment cependant qu'il n'a rien fait de supérieur à plusieurs des onze peintures dont il a orné un admirable manuscrit commencé en 1416 pour le duc de Berry, et qui a appartenu à Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. Cet ouvrage, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale,

a pour titre : *Les Anciennetés des Juifs, selon la sentence de Josèphe.* D'autres miniatures, dues en grande partie à Pierre de Limbourg, concourent à la décoration du manuscrit; mais elles sont loin d'avoir le mérite de celles de Jehan Foucquet. Cet artiste composait avec beaucoup d'art et de sagesse ses petits tableaux, comme on peut en juger par l'exemple que nous en donnons, et son dessin était le plus souvent d'un goût et d'une pureté remarquables : le coloris est fin et gracieux; les fonds, lorsqu'ils représentent des paysages, sont d'une merveilleuse finesse; les maisons intéressent en ce qu'elles sont des copies fidèles des habitations du XVe siècle, et on ne peut s'empêcher de faire l'observation qu'elles ne diffèrent point très-sensiblement de beaucoup de celles que l'on voit encore dans la Touraine. Il semble que Jehan Foucquet doive être surtout considéré comme un artiste de transition. Il reste à peine dans son art quelque trace de l'inexpérience des peintres des siècles précédents; mais aussi l'on n'y retrouve plus la naïveté souvent si touchante des anciens imagiers. A toute époque, il eût été supérieur. Au temps où il vivait, la force de son talent a dû s'employer à clore la trop longue période d'ignorance où la peinture avait langui, et à préparer une voie plus sûre et plus large aux maîtres de la fin du XVe siècle. Il s'est montré si puissant dans ce travail de transition qu'on s'étonne de l'obscurité complète où son nom était tombé pendant les trois derniers siècles. Que nos lecteurs, en considérant la composition, l'ordonnance, le style presque classique de la scène que nous mettons sous leurs yeux, n'oublient pas de combien d'années Jehan Foucquet a précédé les grands peintres. Lorsqu'il mourut, en 1485, Raphaël n'avait encore que deux ans.

M. Henri Martin.

Histoire de France, 17 vol. 1865. Paris, Furne. (Tome VI, p. 470.)

M. Henri Martin. Un homme supérieur, Jean Foucquet, de Tours, s'inspirant des Flamands et les dépassant quant à l'élégance et à l'élévation du style, couronna par de vrais chefs-d'œuvre cet art de la miniature qui avait eu de si longues et si brillantes destinées en France, et qui ne devait pas tarder à disparaître.

V. les beaux mss. de Tite-Live et de Josèphe à la Bibliothèque, et la lettre de M. de Bastard, *Manuscrits françois de la Bibliothèque du Roi*, par M. Paulin Paris, II, 261.

M. Laurent Pichat.

L'Art et les artistes en France. (Bibliothèque utile.) Paris, Pagnerre. (Page 131.)

M. Laurent Pichat. Ce qu'on appelle la Renaissance en France se produisit sous l'influence

italienne; cependant il serait faux de croire que l'art national ait attendu cette impulsion. « En 1445, dit M. Léon de Laborde, avant que le Pérugin et Léonard de Vinci fussent venus au monde, Jean Foucquet peignait comme l'Italie ne se doutait pas qu'on pût peindre, et Michel Colombe sculptait comme l'Italie a sculpté cinquante ans plus tard. » Il est bon que nos érudits revendiquent un peu notre gloire; nous sommes trop disposés à en faire bon marché. Nous admirons les artistes étrangers, et nous ne nous occupons des nôtres que s'il nous reste des éloges de trop.

M. Labarte.

M. Labarte.

L'invention des nombreux sujets que Foucquet a traités constate une fécondité d'imagination qui n'a été surpassée par aucun des artistes du XVe siècle, et ses compositions, toujours animées, ne laissent rien à désirer quant à l'ordonnance générale, à la disposition des masses, à la distribution de la lumière et à l'accord des couleurs et des tons; il a véritablement le génie de l'ordonnance. Son dessin est toujours correct, et la hardiesse de ses raccourcis est le plus souvent couronnée de succès. Peintre aussi naïf, mais observateur plus naturel que Memling, il donne à ses figures des mouvements d'une vérité incomparable et une élégance dont il avait puisé le sentiment auprès des grands maîtres qui illustraient la Toscane à l'époque de son voyage en Italie. Il excelle surtout dans le modelé des têtes, auxquelles il sait imprimer un caractère surprenant d'individualité; c'est en cela qu'il se montre réaliste. Ses draperies, toujours noblement disposées, accusent les mouvements du corps. Il reproduit rarement des édifices gothiques dans ses compositions; l'art antique a ses préférences, et il en épouse le style à la manière des maîtres italiens dans les gracieux monuments qu'il y introduit. Dans les paysages, il surpasse les plus grands maîtres de la Flandre, tant il sait éclairer avec harmonie ses plans successifs et les pénétrer de perspective aérienne, tant il sait imiter la nature par la profondeur de ses lointains d'une réalité saisissante. Son coloris est excellent, et ses miniatures ont un éclat merveilleux. Cet éclat provient surtout de l'emploi de l'or, dont Foucquet a usé jusqu'à en faire abus; il ne se contente pas d'en rehausser les lumières des vêtements, il en enrichit les monuments, le terrain et quelquefois le ciel même. C'est peut-être là le seul reproche que l'on puisse lui adresser. Malgré ce défaut, les grandes qualités de Foucquet lui assignent, à juste titre, le premier rang parmi les peintres français du XVe siècle, et doivent le faire considérer comme ayant initié notre pays au style de la Renaissance.

M. Aimé Champollion-Figeac.

Miniatures des manuscrits, tome II, chapitre XII (Moyen âge), fol. 9.

M. Aimé Champollion Figeac.

On peut citer avec le plus grand éloge les miniatures de Jehan Foucquet, peintre

du roi Louis XI. Ce sont des tableaux dans toute l'acception du mot, et des tableaux dignes d'exciter encore l'admiration; ils servent d'ornement au manuscrit 6891, et les sujets sont tirés des *Antiquités judaïques* de l'historien Josèphe. Tout annonçait dès lors la grande renaissance qui devait se réaliser au XVIe siècle, et depuis le XVe jusqu'aux temps de Raphaël on peut suivre aussi les progrès successifs de la peinture en l'étudiant dans les miniatures des manuscrits.

M. Alfred Michiels.

Peintures sur bois et sur cuivre.

M. Alfred Michiels. Il est probable que J. Foucquet vit le jour dans la capitale de la Touraine, vers 1415. Il fut employé par Charles VII et par Louis XI, qui lui donna le titre de peintre officiel. Les comptes de maître Briçonnet, pour l'année 1470, mentionnent un payement de 40 livres reçues par Foucquet le 26 décembre; c'était le prix de certains tableaux que le roi lui avait ordonné de faire et qu'il destinait aux chevaliers de l'ordre de Saint-Michel. Deux ans plus tard, il enlumina un livre d'heures pour la duchesse d'Orléans. Louis XI ayant sans cesse devant les yeux l'idée de la mort, comme tous ceux qui craignent de mourir, et se préoccupant du lieu où devait reposer sa dépouille, chargea, en 1474, le sculpteur Michel Colombe de lui tailler un modèle de sépulture et Jean Foucquet de lui en peindre une image. Briçonnet parle encore de ce dernier artiste l'année suivante, mais à partir de ce moment on ne sait ce qu'il devient. Jacques d'Armagnac, duc de Limbourg, lui fit terminer, vers 1465, un manuscrit de Josèphe où Paul de Limbourg et ses frères avaient peint trois miniatures pour le duc de Berry. Ce manuscrit porte le n° 6891. Les onze enluminures de Foucquet sont des morceaux très-distingués qui brillent surtout par sa composition et par ses attitudes faciles et animées de personnages. Deux influences s'y trahissent, celle des Pays-Bas et celle de l'Italie. Les paysages, les costumes, la minutie du travail, rappellent la manière flamande; le style des monuments, certaines figures, certains agencements de draperies attestent que l'auteur connaissait les productions méridionales et ne se retranchait pas dans une jalouse indépendance. Son Tite-Live de la Sorbonne prouve néanmoins qu'il observait la nature, qu'il y cherchait des inspirations immédiates. Quelques autres ouvrages permettent d'apprécier son mérite peu commun. On voit de lui chez M. Louis Brentano, à Francfort, quarante miniatures détachées d'un livre de prières, et un portrait d'Agnès Sorel au musée d'Anvers.

M. Michiels a consacré un très-long article à Foucquet dans son chapitre XVII du tome III de son *Histoire de la peinture flamande* (1866).

M. Charles Blanc.

M. Charles Blanc, *Histoire des Peintres.*

M. Charles Blanc, dans son Introduction à l'*Histoire des Peintres de l'École française*, page 26, s'est étendu longuement sur les travaux de Jehan Foucquet; nous ne pouvons mieux faire qu'y renvoyer le lecteur.

M. Jeanron.

Dans un commentaire ajouté à la vie de don Giulio Clovio (*Vies des Peintres,* par Vasari, tome VII, page 241), MM. Jeanron et Leclanché s'expriment ainsi :

M. Jeanron.

Il faut distinguer en France deux écoles de miniatures : à la tête de l'une se trouve Jean Foucquet, de Tours, premier peintre de Louis XI. Les ouvrages qui se trouvent à Paris de Jean Foucquet sont les miniatures dont il a orné une traduction française des *Antiquités judaïques* de Josèphe, conservée à la Bibliothèque (Mss. français, n° 6,891). A la fin de ce volume in-folio on lit la note suivante, écrite par François Robertet, secrétaire de Pierre II de Bourbon, époux d'Anne de France, fille de Louis XI : « Icy ce livre a douze ystoires, les trois premières de l'enlumineur du duc Jehan de Berry, et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du roi Louis XI, Jehan Foucquet, natif de Tours. » Une autre notice, écrite par ce même Robertet, dit que ce livre « est la propriété de Pierre II, duc de Bourbonnais et d'Auvergne, etc. » Il en résulte que cette notice n'a été faite qu'après 1488, parce que ce seigneur ne prit le titre de duc qu'après la mort de son frère Jean II, qui eut lieu dans ladite année. Il y a réellement non pas neuf, mais *onze* miniatures, tout à fait différentes des autres, qui annoncent dans la composition un sens artistique si profond, un style si grand, un goût si exquis, qu'elles auraient suffi pour nous faire conjecturer que leur auteur a également exécuté des tableaux de plus grande dimension, lors même qu'un écrivain allemand ne nous aurait point assuré qu'il avait vu un tableau de cet artiste français chez M. Brentano, à Francfort. Est-ce par cette raison que Jean Foucquet est nommé dans la notice citée plus haut « *paintre* et enlumineur ? » Les motifs gracieux et fins y sont maniés avec une grande aisance. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'emploi heureux de la perspective linéaire et du clair-obscur, qui donne à quelques-uns de ces petits tableaux un ensemble et une tenue tout à fait hors ligne, et que nous n'avons vus dans aucun autre ouvrage contemporain de ce genre. Il faut ajouter à cela que, malgré la variété extrême des couleurs, tous les tons sont si bien rompus, qu'ils produisent ordinairement un effet suave et harmonieux d'un charme tout particulier. La miniature la plus belle, qui peut passer à juste titre pour un

chef-d'œuvre sous tous les rapports, c'est la onzième, qui représente Cyrus permettant aux Juifs de rentrer en Palestine.

M. Henri de Riancey.

L'UNION.

M. Henri de Riancey.

Au XVe siècle, à cette époque fameuse de transition où l'art garde encore la suave naïveté et le symbolisme profond du moyen âge, et où il revêt déjà l'habileté de formes qui signale les premiers essais de la Renaissance, vivait un grand artiste, un « enlumineur » de talent, un peintre de génie, dont le nom seul avait jusqu'ici très-péniblement échappé à l'oubli : c'est Jehan Foucquet, l'un des maîtres favoris de l'école de Tours, protégé par Charles VII et Louis XI; encouragé par Eugène IV, qui le fit venir à Rome pour lui confier son portrait, et chéri particulièrement de l'illustre argentier de France Estienne Chevalier, pour lequel il a composé son chef-d'œuvre.

On sait à quelle perfection de main et de détails avait été poussée la miniature d'ornementation pour les manuscrits. Foucquet mit, pour ainsi dire, le sceau à cet art que l'imprimerie allait presque complétement faire disparaître. Aidé des ressources d'une véritable érudition, très-versé dans la science liturgique et légendaire, conservant avec soin la simplicité pleine de charmes et de piété des âges de foi, et y joignant une connaissance surprenante des procédés qui devaient porter bientôt la peinture à la splendeur des Fiesole, des Pérugin, des Raphaël; mêlant aux inspirations graves et douces des artistes du Nord la chaleur, l'abondance, la richesse des maîtres italiens, Foucquet condensa, si je puis parler de la sorte, l'effort de ses rares qualités dans le *Livre d'Heures* que lui demanda son intelligent et opulent mécène.

Quarante et quelques pages, qui sont des tableaux complets, d'un intérêt sans égal pour l'histoire et pour l'étude, ont heureusement échappé à un vandalisme inouï qui avait amené, malgré les louanges de Gaignières et de Montfaucon, la destruction et la dispersion de l'œuvre entière. Quarante de ces feuilles sont en la possession de M. Louis Brentano, amateur éclairé et généreux. D'autres figurent dans diverses collections, et dans sa belle publication des *Évangiles*, aujourd'hui achevée, M. L. Curmer avait été assez heureux pour en reproduire quatre des principales.

A côté des « *Heures* d'Estienne Chevalier » il faut placer les *Antiquités judaïques* de la Bibliothèque de la rue de Richelieu, et le *Boccace* de Munich. Nous ne nous aventurerons pas à offrir notre propre sentiment, après le concert d'admiration par lequel les connaisseurs tels que M. le comte de Bastard, M. le comte de Laborde. M. Vallet de Viriville ont célébré le « peintre en titre d'office » du roi Louis XI, n'hésitant pas à le proclamer le précurseur d'Albert Dürer, de Léonard de Vinci, d'Holbein, et même de l'immortel auteur du *Sponsalizio*, des *Loges* et de la *Transfiguration*.

Qu'il nous suffise de dire que la renommée si longtemps obscurcie du maître tourangeau va recevoir une consécration nouvelle, grâce au zèle et au soin de l'éditeur des *Évangiles* et du *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne.*

Justement épris de ce qui nous reste de l'œuvre magistrale de Jehan Foucquet, M. Curmer a résolu d'en faire une édition aussi complète que possible, à l'aide des ressources chaque jour plus délicates et plus achevées de la chromo-lithographie. A toutes les feuilles que M. Brentano garde à Francfort, à celles que M. Feuillet de Conches et M. A. Didot possèdent à Paris, et qu'ils ont mises avec une rare obligeance à la disposition de M. Curmer, s'ajouteront celles que conserve la Bibliothèque impériale. Et de tout cela, avec la coopération de l'éminent archéologue le P. Ch. Cahier et du vénérable curé de Saint-Étienne du Mont, M. l'abbé Delaunay, se formera un splendide ouvrage dont le texte sera composé de l'*Office de la Sainte Vierge*, de l'*Office de la Passion* et de *Méditations et prières* à divers saints et à diverses saintes.

Vingt-huit livraisons ont paru au 20 janvier 1866, et elles sont d'une exécution qui ne laisse rien à désirer. On y voit combien est justifié l'enthousiasme que les critiques savants dont je rappelais les noms tout à l'heure ont déployé à l'envi pour le grand artiste. Nous nous permettrons, quant à nous, de signaler l'esprit de foi, le sentiment vraiment élevé et chrétien qui règnent dans les compositions de Jehan Foucquet. Il n'a pas seulement un naturel parfait, une fécondité prodigieuse d'imagination, une vivacité étonnante de coloris; il a surtout, et c'est par là qu'il nous plaît, il a la conscience de la beauté morale des sujets qu'il traite; il les aborde avec une vénération de croyant et les exécute sous la dictée des plus religieuses méditations.

N'oublions pas que l'histoire lui doit des indications précieuses. Par le privilége d'un heureux anachronisme, ses personnages, ses sites, ses paysages sont empruntés aux temps et aux lieux où il vivait. Une des images, dans l'adoration, est le portrait de Charles VII, le meilleur qui nous soit parvenu. Dans d'autres tableaux, Vincennes, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, la cité d'Amiens, forment le fond et encadrent la scène.

M. L. Curmer a donc eu une pensée à laquelle on ne saurait trop applaudir, en publiant l'œuvre de Jehan Foucquet. Cette pensée est digne de ses entreprises antérieures, et elle sera accueillie avec la même faveur par le public d'élite qui lui ménage des succès inépuisables.

M. Jules Janin.

LE JOURNAL DES DÉBATS.

17 juillet 1865.

JEHAN FOUCQUET.

M. Jules Janin. Nous avons tenu dans nos mains non pas seulement les quatre premières livraisons que publie aujourd'hui M. Léon Curmer, le digne éditeur de l'*Imitation*

de Jésus-Christ, du *Livre d'Heures de la reine Anne de Bretagne* et des *Évangiles*, admirables spécimens de cet art nouvellement inventé, la chromo-lithographie, mais aussi les admirables copies que l'éditeur a fait faire à Francfort et à Munich avec un respect tout filial, et nous sommes encore tout ébloui de cette suite de merveilles.

Le monument incomparable avec lequel l'éditeur lutte aujourd'hui s'appelait, au temps jadis, *les Heures de maître Estienne Chevalier*. Ce maître Estienne Chevalier, dont le nom est resté, parmi les bibliophiles, non moins célèbre et non moins respecté que celui de Grolier, trésorier du roi François Ier, eut l'honneur d'être le trésorier du roi Charles VII et du roi Louis XI, deux seigneurs qui s'entendaient à bien tenir les finances de leur royaume ; et comme en ce temps-là il y avait honneur et gloire à mettre à profit le talent des grands artistes, maître Estienne Chevalier avait confié l'ornement de son livre d'Heures au plus grand artiste du XVe siècle, à Jehan Foucquet. Cet homme de génie, digne prédécesseur d'artistes plus grands que lui, est tout uniment un peintre français, né à Tours vers 1420, et le chef de cette école de Tours à qui la France est redevable de si belles œuvres. Parmi les disciples de Jehan Foucquet, nous avons appris à reconnaître à ses œuvres Jean Poyet, auteur d'une partie des *Heures* d'Anne de Bretagne. Ainsi Jehan Foucquet précédait de peu d'instants ses maîtres de la Renaissance, à l'heure éclatante où le grand art se manifestait de toutes parts. A ce point Jehan Foucquet était célèbre, que le souverain pontife Eugène IV (Léon X n'était pas loin) le fit venir à Rome et lui demanda son portrait; cette image illustre occupa longtemps sa place dans la sacristie de l'église de la Minerve... Elle a disparu dans la suite des temps.

Les *Heures* de maître Estienne Chevalier, dont l'art français se glorifie à bon droit (Gaignières et Montfaucon en parlent avec des éloges mérités), avaient fini par disparaître à leur tour peu de temps avant la révolution française, et les quarante-deux compositions, inestimable ornement de ce livre célèbre, avaient passé à l'étranger. Que de belles choses ainsi se sont perdues dans le tumulte et le malaise des cités! Une seule heure d'ignorance et de mépris vient à bout facilement de tout un siècle d'admiration et de respect. Mais Dieu soit loué, qui ne laissera jamais ce monde en proie aux disputes sans quelque homme de goût, de piété, de courage et de bon sens qui ramasse au milieu des révolutions, dans la poussière et dans l'oubli, les précieuses épaves des grands naufrages! M. Brentano était un de ces hommes heureux tout remplis de l'honnête passion des belles choses, qui s'y connaissent justement parce qu'ils les aiment et qu'ils se rencontrent juste à temps pour les recueillir et pour les rendre à la douce lumière. Ainsi furent sauvées par M. Brentano lui-même, qui les retrouva chez un brocanteur de Bâle, les quarante miniatures de Jehan Foucquet, sur quarante-deux qui représentaient dans leur ensemble et dans leur détail les *Heures de maistre Estienne Chevalier*.

Et comme un bonheur ne va jamais seul, la chromo-lithographie ayant reproduit avec une si parfaite exactitude l'*Imitation de Jésus-Christ*, les *Heures de la reine Anne de Bretagne* et les *Évangiles*, resplendissants musées des plus rares

merveilles que nous aient léguées le moyen âge et la Renaissance, voici maintenant que les quarante-deux compositions de Foucquet se trouvent (la quarante et unième appartenant à M. Feuillet de Conches et la quarante-deuxième à M. Ambroise Didot), et que, grâce à ces découvertes inespérées, le livre en son entier se recompose et se complète à l'instant même où la reproduction de ces chefs-d'œuvre est devenue un procédé, nous ne disons pas facile, mais très-praticable, avec beaucoup de soins, de zèle et de persévérance... et beaucoup d'argent.

Ainsi nous signalons comme une résurrection complète cette œuvre excellente dont le souvenir était resté dans quelques mémoires et dont la France possédait un spécimen unique.

Avec le bonheur qui l'accompagne et qu'il mérite, M. Curmer a reproduit dans une suite de belles pages ce livre inestimable, et déjà les souscripteurs ont reçu le frontispice, où l'on voit maistre Estienne Chevalier adorant la sainte Vierge, à qui les *Heures* sont dédiées. A la livraison suivante, un ange annonce à la Vierge sa fin mortelle; et quelle joie ineffable est empreinte sur cette tête adorable! Arrive ensuite une page historique et d'un intérêt saisissant : à genoux devant l'enfant Jésus, sur le seuil de leur cabane, où le Roi des rois voulut naître, on voit le roi Charles VII, très-ressemblante et très-superbe image, offrant au jeune enfant l'or, qui est l'emblème de sa royauté : le nouveau-né, sauveur du monde, a déjà reçu l'encens comme Dieu, et la myrrhe en qualité de mortel. Derrière le roi se tient en armes, revêtue de ses cuirasses damasquinées, le haubert en tête et l'épée à la main, cette fameuse garde écossaise, telle que Walter Scott l'a représentée en son célèbre livre de *Quentin Durward*. A ces signes surtout on reconnaît l'exactitude et la ressemblance historiques. — « Où donc, s'écrie-t-on en lisant le romancier Walter Scott, a-t-il découvert ce portrait du roi de France et de ses archers écossais ? » Et peu s'en faut qu'on ne se demande en même temps si Jehan Foucquet n'avait pas lu la description de sir Walter Scott. Certes la vie est la même, là et là; dans le roman et dans le dessin, le héros respire, on le touche, on le voit, c'est la vérité.

Tournez la page, et vous verrez, patient et résigné sous la main de Dieu qui le frappe, Job lui-même, au plus terrible instant de son épreuve : il est pauvre, il est livré aux plus cruelles douleurs, il est abandonné de tout le monde; en passant, ses injustes amis le raillent, et c'est à peine s'ils lui jettent un regard dédaigneux. Au-dessus des arbres et dans le lointain apparaît le donjon de Vincennes, non loin du chêne vénéré sous lequel Louis IX rendait la justice.

Et maintenant, ces quatre premières livraisons ayant déjà conquis le suffrage universel des hommes du goût le plus difficile, arriveront bien vite à leur date, à leur jour, expliquées et commentées par la science, nous oserons dire *infaillible*, du révérend père Cahier, les grandes compositions que nous avons sous les yeux et qui résument dans leurs divisions la vie de la sainte Vierge, la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ et les plus touchantes légendes du christianisme naissant.

Et si vraiment ce merveilleux livre ne représentait point l'œuvre entière de

Jehan Foucquet, soyez tranquille, l'éditeur (je le connais bien pour l'avoir vu à l'œuvre) ne laissera pas le travail de son artiste incomplet. Les autres travaux de ce grand peintre viendront prendre leur rang dans la publication de notre persévérant éditeur. Il a promis Jehan Foucquet complet; il le donnera, sans tenir compte de l'obstacle, et il ne dépassera pas le nombre annoncé de soixante livraisons.

Finissons en disant que, le texte des *Heures* de Jehan Foucquet ayant été perdu, M. l'abbé Delaunay, désigné par Mgr l'archevêque de Paris, a rétabli ce texte en donnant seulement la version française. Quant aux entourages, au nombre de deux cent quarante, notre éditeur, le plus heureux chercheur dans le trésor des archéologues, les a demandés aux plus riches manuscrits du XVe siècle, et cette fois encore les bibliothèques de Lyon, de Grenoble, et la bibliothèque de l'Arsenal de Paris, hospitalières et bienveillantes à ce travailleur infatigable, lui ont fourni les modèles les plus éclatants de ce bel art dont les inépuisables richesses, ignorées jusqu'à nos jours, reprendront glorieusement la place qui leur appartient dans nos gloires nationales.

M. Paul de Saint-Victor.

LA PRESSE.

27 novembre 1865.

M. Paul de Saint-Victor.

Nous annoncions, il y a quelques mois, que M. Curmer, l'habile et magnifique éditeur de l'*Imitation*, des *Heures de la reine de Bretagne* et des *Évangiles*, — c'est-à-dire des trois plus beaux livres que la librairie contemporaine ait produits, — préparait une reproduction par la chromo-lithographie des *Heures de maistre Estienne Chevalier*, trésorier des rois Charles VII et Louis XI, peintes par Jehan Foucquet. M. Léon Curmer a tenu sa promesse : il s'est mis à l'œuvre avec le zèle infatigable qu'il apporte dans toutes ses publications. Seize livraisons ont déjà paru, et dans un an, au plus tard, le glorieux livre d'Estienne Chevalier, déchiré, au XVIIIe siècle, par des mains barbares, aura recouvré son intégrité. Des quarante-trois miniatures qui le décoraient, quarante furent retrouvées en 1805, par M. Georges Brentano, chez un brocanteur de Bâle, et sont conservées aujourd'hui encore à Francfort, dans le cabinet de son fils, M. Louis Brentano; les trois autres appartiennent à MM. Firmin Didot et Feuillet de Conches. Les possesseurs de ces merveilles en ont généreusement accordé la reproduction à M. Curmer, qui a pu les faire photographier et copier avec un soin minutieux qui assure la perfection du *fac-simile*.

C'est une révélation que celle de ce maître, dont jusqu'ici les érudits seuls connaissaient le nom, et qui se trouve être l'initiateur d'un art national bientôt, par l'imitation des arts étrangers. Il est à la France ce que le Pérugin fut à l'Italie, mais un Pérugin sans Raphaël, et qui, à part quelques rares tableaux, ensevelit

son génie dans l'illustration de ces manuscrits qui ferment sous leurs scellés tant de grands artistes. Pour le charme de la composition, la douceur du coloris, l'expression fine et vivante des physionomies et des gestes, la manière d'ajuster large et vraie, le goût parfait de l'ameublement et du paysage, Jehan Foucquet eut peu d'égaux de son temps, même en Italie. Français par le caractère de ses types et l'originalité locale de ses airs de tête, Italien par le sentiment de l'ordonnance et l'exquise élégance du style, il semble peindre entre le crépuscule du moyen âge et l'aurore de la Renaissance : ses peintures, empreintes d'un éclat si vif et si doux, semblent garder ce double reflet.—M. Curmer, en rassemblant les feuillets de son Œuvre épars, ne remet pas seulement en lumière une des merveilles de la main humaine, il restitue encore à l'art de la France son plus glorieux précurseur. Ce sont les titres de noblesse, ce sont les parchemins de notre école qu'il nous rend avec les miniatures de Jehan Foucquet.

Voici d'abord le possesseur du livre, maître Étienne Chevalier, assisté de son patron et agenouillé, au milieu des anges, devant la Vierge allaitant l'Enfant. La prosaïque figure du trésorier de Louis XI se détache de ce fond céleste avec une fermeté singulière. C'est une physionomie d'homme d'affaires très-serrée et très-positive. Le livre des comptes du roi Louis XI devait être sévèrement tenu. — Derrière ce bourgeois emparadisé, les jeunes anges, gracieux comme des pages, pieux comme des enfants de chœur de la cour céleste, donnent, avec leurs flûtes et leurs violes d'amour, une sérénade à la Mère de Dieu. Rien de plus charmant que cette vision intime et en quelque sorte privée : on dirait la musique de chambre de la Madone.

L'Ancien Testament n'est représenté jusqu'ici que par l'image de *Job sur son fumier*. Le patriarche, raclant ses plaies avec un tesson, reçoit la visite de ses faux amis, amplement drapés d'étoffes magnifiques. Remarquez l'air magistral de celui des trois qui pérore, *ore rotundo*, comme un docteur en Sorbonne, et la grimace de pitié hypocrite que fait son jeune compagnon, soulevant d'un doigt sa longue robe bleue aux reflets d'or, comme pour ne pas la salir au fumier de Job. Le scepticisme oriental s'est transformé en malice bourgeoise sous le pinceau du miniaturiste. Je crois voir trois gros marchands tourangeaux arrêtés devant une léproserie et se gaussant du lépreux. — La *Nativité de saint Jean-Baptiste* nous ouvre à deux battants la chambre d'une accouchée du vieux temps. Les servantes versent l'eau tiède dans le cuvier et chauffent des langes devant l'âtre; les commères s'agitent et bavardent autour du lit à courtines. L'une d'elles boit à la dérobée un cordial préparé pour la malade. On croirait entendre les *caquets de l'accouchée* recueillis par un écrivain facétieux du même temps, si la jeune Vierge, assise au premier plan et tenant le petit saint Jean sur ses genoux, comme pour s'initier à sa maternité future, ne rendait à la scène son idéal religieux.

A l'*Annonciation*, Jehan Foucquet donne pour cadre la Sainte-Chapelle de Paris. La Vierge, adossée contre une colonne, écoute, les mains jointes et les yeux baissés, la salutation que lui adresse l'archange en chasuble. Le vieux peintre se plaisait à décorer les scènes de l'Histoire sainte des châteaux et des églises de la France : Notre-Dame de Paris, le donjon de Vincennes, d'autres monuments

encore existants remplissent le fond de quelques-unes de ses miniatures. Ces anachronismes ont leur grâce ; ils naturalisent en quelque sorte les personnages de la Bible et de l'Évangile en les transportant de l'Orient lointain dans les villes et dans les paysages de la France. — On dirait encore la Palestine féodale des croisades, au temps des duchés de Bethléem et des marquisats de Jéricho.

L'*Adoration des Mages*, reproduite au XVIIIe siècle par Gaignières et par Montfaucon, comme monument historique, a l'intérêt d'une page de chronique prenant souffle et vie. Le peintre a représenté Charles VII sous la figure du mage qui offre l'or à l'enfant Jésus. Portrait authentique et nullement flatté : c'est bien là la vulgaire figure de ce roi, si amèrement appelé par l'histoire le « Bien Servi, » et que les chroniqueurs nous montrent traînant ses chausses vertes, laid, fourbu, disgracieux, tout « méhaigné de ses guerres. » Derrière lui se tient, rangée en bataille, sa fameuse garde écossaise, revêtue de flamboyantes panoplies. Le capitaine qui la commande, lance au poing, dague à la ceinture, a l'air d'un triomphant saint Michel. — Au fond, on aperçoit un château fort illuminé par des pots à feu, qu'attaquent et que défendent des bandes de chevaliers : souvenir de la sanglante *petite guerre* que François Ier, pour fêter le jour des Rois, donna, en 1521, à Romorentin, et où il reçut, en assaillant le manoir du comte de Saint-Pol, un tison ardent au visage.

Sainte Madeleine chez le Pharisien rampe sous la table, aux pieds de Jésus, avec une humilité passionnée. Les physionomies surprises ou dédaigneuses des apôtres, la majestueuse affabilité du Christ, l'importance comique de son hôte, taillé et costumé en majordome de grande maison : tout cela compose un tableau plein de vie et de naturel, familier et noble à la fois. — La *Dernière Cène* nous montre Jésus rompant le pain avec ses disciples, et entouré, comme un roi à table, d'une foule de spectateurs qui vont, qui viennent. On retrouve dans cette belle composition le mélange de réalisme et d'élévation, de dignité religieuse et de sentiment populaire qui caractérise toutes les peintures de Foucquet. — Ainsi encore, dans la miniature de *Jésus montant au Calvaire*, la procession équestre qui défile en tête semble ouvrir la marche de ces grandioses Chemins de la Croix que l'art italien déroulera plus tard ; tandis que les archers brutaux qui, plus loin, frappent de leurs bâtons le Cyrénéen, donnent à la scène la trivialité terrible d'une exécution. — Mais dans la *Descente de croix*, Foucquet s'élève au style accompli de la peinture religieuse. La Vierge, soutenant sur ses genoux le corps de son fils, dresse les bras vers le ciel avec un élan de douleur qui donne la sensation d'un grand cri. Deux saintes femmes prient et pleurent, discrètement agenouillées à l'écart. Les Calvaires de Lesueur ne sont ni plus pieux ni plus pathétiques.

C'est à la *Légende dorée* que Jehan Foucquet a emprunté le sujet de *Notre-Dame avertie de sa mort prochaine*. La Vierge, à genoux devant une petite table qui porte son livre d'Heures, est déjà vieille et ridée ; la Madone est devenue une matrone. Une guimpe de religieuse encadre rigidement sa tête macérée. Un ange, en costume de diacre, fléchit le genou devant elle et lui présente avec une gravité triste la palme funèbre que saint Jean portera devant son cercueil. — C'est comme un pendant austère à l'*Annonciation*.

Le tableau de *Saint Nicolas*, sacré dans l'église de Myrre au milieu d'un cercle d'évêques appuyés sur leurs longues crosses d'or, présente l'imposant aspect d'un concile. — Un des chefs-d'œuvre de la série est *Saint Thomas d'Aquin* professant sa *Somme*. Le saint, debout devant un lutrin, argumente en marquant sur ses doigts les termes d'un syllogisme. Les bancs qui bordent la salle sont garnis de moines; têtes carrées comme leurs bonnets, dont chacune est un portrait plein de relief et de caractère. La théologie les a toutes marquées à sa forte empreinte. Celui-là prête à la controverse l'attention subtile du casuiste. Celui-ci la rumine avec la méditation pesante du bœuf de l'Évangéliste. Cet autre amasse dans sa pensée des objections laborieuses qui contractent les plans de son large front. Il en est un qui, pressé de réfuter, prendrait la parole si l'œil perçant du docteur, dardé de son côté, ne le clouait à son banc. Toutes ces physionomies diverses sont d'une justesse étonnante : c'est de l'observation pittoresque à son degré le plus vif. — Admirons encore, en terminant, le petit tableau des *Funérailles*, d'une mélancolie si grave et si douce. Maître Estienne Chevalier, par une fantaisie à la Charles-Quint, semble avoir commandé à son peintre ses propres obsèques; car la bière et les cierges sont marqués au chiffre de ses initiales.

Nous reviendrons sur cette publication si importante et si méritoire. Chacune de ses feuilles vaut une étude et une analyse. Contentons-nous aujourd'hui de signaler son début comme on annonce la première pierre d'une église ou d'un monument.

M. Francisque Sarcey.

L'OPINION NATIONALE.

4 septembre 1865.

M. Francisque Sarcey.

Les artistes ont leurs destinées comme les livres, Jehan Foucquet en est le témoignage. En voici un qui fut plus que célèbre en son temps. Le dernier venu d'une école de miniaturistes qui prospérait à Tours vers le milieu du XVe siècle, il avait résumé en lui l'art de ces vieux imagiers du moyen âge, et penchait déjà vers les aspirations nouvelles d'un art plus libre. Il était si estimé de ses contemporains que l'Italie, cette terre qui devait, à quelque temps de là, produire le Pérugin, puis Raphaël, l'appela pour peindre le portrait du pape Eugène IV.

Il était admiré et choyé de ce qu'il y avait alors de plus grand dans le royaume. On lui confiait, pour les orner de miniatures, les plus précieux manuscrits, et il les emplissait de chefs-d'œuvre. Un surtout, le livre d'Heures de maître Estienne Chevalier, l'argentier du roi Charles VII, avait fait l'admiration des contemporains et était demeuré, dans la mémoire des savants et des bibliographes, comme un des monuments les plus purs d'un art qui s'était évanoui aux premiers feux de l'imprimerie naissante.

Ce grand nom s'était enseveli dans l'ombre. La fatalité avait poursuivi les œuvres de l'artiste tourangeau. Ce portrait du pape Eugène IV, que l'on citait comme un modèle, Jules II l'avait fait gratter et effacer, pour livrer à Raphaël les murs du Vatican. Les miniatures dormaient scellées de leur fermoir d'argent sous la couverture de livres qu'ouvraient seuls de rares curieux.

Un jour, c'est vers 1790 que la chose arriva, le plus beau de ces volumes disparut. On ne sut ce qu'était devenu ce livre d'Heures d'Estienne Chevalier. Il n'en resta plus qu'un souvenir, une copie molle et infidèle de deux ou trois miniatures, et quelques rares témoignages épars dans des ouvrages de paléologie que personne ne lisait plus. Jehan Foucquet avait péri, œuvres et nom, comme un navire qui s'enfonce lentement sous les eaux et disparaît pour l'éternité dans les profondeurs de l'Océan et de l'oubli.

Un jour, il y a quelque trente ans de cela, un amateur, M. Brentano, voyageait en Suisse; il s'arrêta chez un marchand de bric-à-brac, à Bâle, et vit, non sans une extrême surprise, un paquet de miniatures, qu'il trouva fort belles, et qu'il reconnut bientôt pour avoir appartenu au fameux livre d'Heures perdu depuis un siècle. Le chiffre E. C. que portait chacune de ces images ne laissait aucun doute à cet égard.

Il y en avait quarante. On les lui fit dix mille francs. Il les emporta. Un souverain d'Europe en a, depuis, offert deux cent cinquante mille francs, et il a refusé. Il a mieux aimé les donner à sa ville natale, à Francfort, au musée de qui elles reviendront un jour. On en a retrouvé deux autres depuis, dont l'une appartient à l'un de nos compatriotes, très-connu pour son vif et intelligent amour des curiosités artistiques : j'ai nommé M. Feuillet de Conches ; l'autre à M. Ambroise Didot.

C'était un point important que cette trouvaille, mais qui ne faisait pas grand'-chose pour la célébrité de Jehan Foucquet. N'est-ce pas l'obscurité pour un artiste que d'être apprécié seulement de deux ou trois cents archéologues? J'ai toujours aimé ce mot du poëte latin : *Voltiger sur les bouches des hommes.* C'est là, au fond, la vraie gloire, celle que rien ne remplace.

On pouvait, par bonheur, recourir à la chromo-lithographie. C'est un bien vilain mot, j'en conviens, et très-mal bâti; mais le procédé est merveilleux. Je l'ai décrit ici même, il y a deux ans, avec de longs détails, et j'en ai conté toute l'histoire; je n'ai donc point à y revenir.

Mais que de progrès accomplis depuis ces deux années! M. Léon Curmer me montrait l'autre jour une épreuve chromo-lithographique d'une miniature de Jehan Foucquet : elle était si parfaitement venue, que je la pris pour une de ces copies qu'il fait exécuter à la main par des artistes.

« On voit bien là, lui dis-je naïvement, la différence qu'il y a entre la copie originale et les épreuves que vous devez au procédé mécanique.

— Vraiment! répondit-il avec un sourire. Eh bien, ce que vous regardez à cette heure est précisément une de ces épreuves. »

Le dessin, la couleur, les plus fines nuances, tout y était. Je me rappelai alors ce que m'avait dit M. Léon Curmer, à l'époque où nous visitâmes ensemble les

ateliers de M. Lemercier, où M. Curmer fait imprimer ses publications sous sa constante surveillance.

— C'est encore un art dans l'enfance ! mais attendez seulement quelques années, et vous verrez des merveilles !

Ces merveilles, l'heureux éditeur des *Évangiles* est en train de les réaliser. Il a pensé que ce ne serait pas rendre au public un médiocre service que de lui remettre devant les yeux les œuvres d'une de nos premières gloires, de rejeter dans la circulation le nom d'un artiste injustement oublié.

Il a obtenu de l'obligeance de M. Brentano la permission de reproduire ces miniatures admirables. Comme un vandale les avait détachées du volume ainsi qu'un enfant coupe les images de son livre d'étrennes, il fallait bien reconstituer un texte où s'encadrassent ces dessins. Le respectable abbé Delaunay, curé de Saint-Étienne du Mont, désigné par Mgr l'archevêque de Paris, s'en est chargé : il a repris *l'Office de la Vierge, celui de la Passion et les prières aux saints et aux saintes*, et l'éditeur y a intercalé, à leur place régulière, les diverses miniatures du grand Tourangeau. Elles avaient besoin d'être commentées et expliquées : le révérend père Cahier s'est chargé de cette tâche au point de vue liturgique. Tout ce texte est, dans le livre que publie M. Léon Curmer, encadré et relevé de ces admirables arabesques que le XVe siècle faisait courir le long des pages de tous ses manuscrits.

Mais ce n'est pas tout. M. Léon Curmer a cru que, puisqu'il avait commencé à remettre Jehan Foucquet en lumière, peut-être vaudrait-il mieux le donner tout entier. Il s'est donc mis en voyage à travers l'Europe pour retrouver les œuvres éparses de notre vieil artiste. A Munich il a trouvé un livre de Boccace : *les Cas des hommes et femmes nobles et malheureux*, où quelques miniatures sont évidemment de Jehan Foucquet : il a pris la plus belle, la plus complète, qui sert de frontispice au volume. A Francfort il a trouvé le portrait de Chevalier, peint à l'huile, et à Anvers celui de la Vierge, sous les traits d'Agnès Sorel.

Il a été partout reçu avec la courtoisie qu'on doit à un amour vif de l'art. Il n'a trouvé de difficultés, d'ennuis et de dégoûts qu'en France, à la Bibliothèque impériale. La Bibliothèque possède une histoire des *Antiquités judaïques de Josèphe*, qui est illustrée de onze miniatures peintes par Jehan Foucquet. Si ce volume eût été aussi bien à Londres, à Vienne, ou même à Rome, où l'on n'est pourtant pas tendre aux curieux, M. Léon Curmer eût été immédiatement admis à le voir, à le placer devant un objectif, à en emporter une image exacte.

Mais la photographie continue d'être interdite à la Bibliothèque impériale. Il a fallu faire copier à la main ces onze miniatures, mais il en a coûté bon, pour un travail aussi fin et aussi précis fait avec une patiente fidélité et un rare bonheur.

Elles entreront dans une notice qu'il prépare sur Jehan Foucquet, et serviront, avec quelques autres qui n'ont pas trouvé non plus leur place dans l'*Office de la Vierge*, de preuves à l'appui. Cette grande publication, dont seize livraisons ont déjà paru, sera terminée en septembre 1866. De toutes les œuvres qu'a déjà éditées ainsi M. Léon Curmer, c'est, à coup sûr, la plus belle et celle qui honore le plus son goût d'éditeur.

Il s'y est mis très-hardiment; l'empressement des souscripteurs a répondu à son attente : grâce à leur sympathique concours, il est sûr aujourd'hui de pouvoir mener à bonne fin cette immense et si difficile entreprise. Il aura bien mérité des artistes et du public.

Je n'ai pas qualité pour parler comme il faudrait du mérite de ces miniatures. Il me semble que, pour le bel arrangement des compositions, la vie des figures, la variété et la naïveté des attitudes, l'incomparable harmonie des couleurs éclatantes, ce sont des chefs-d'œuvre.

M. Édouard de Barthélemy.

LE NORD.

15 juin 1866.

M. Édouard de Barthélemy.

M. Curmer commence aujourd'hui un ouvrage que je trouve encore plus curieux, plus satisfaisant pour l'artiste et pour le savant que ses précédentes publications, si remarquables à tous égards : c'est la reproduction exacte d'un manuscrit dont l'auteur est connu et qui renferme les dessins les plus élégants et les plus riches que l'on puisse trouver; c'est un livre d'Heures que Jehan Foucquet, l'un des artistes les plus remarquables dans cette spécialité, au XVe siècle, composa pour maistre Estienne Chevalier, trésorier général de France sous le règne du roi Charles VII. Jehan Foucquet naquit à Tours au commencement du XVe siècle, et il lui fut facile de développer ses qualités artistiques dans une ville qui était alors le centre d'un mouvement intellectuel largement célébré par tous les poëtes contemporains. Il se rendit plus tard en Italie, où il peignit le portrait du pape Eugène IV; il revint ensuite dans sa patrie, s'y maria et habita tantôt Paris, tantôt Tours, se consacrant exclusivement à l'art du miniaturiste.

Louis XI lui fit délivrer le brevet de « *paintre et enlumyneur du roy*, » et désormais le nom de l'artiste n'est jamais mentionné par le chroniqueur de son temps sans l'adjonction de quelque épithète témoignant de l'admiration générale qu'il inspirait. Foucquet fit une grande fortune et mourut riche et honoré vers 1485. Depuis il avait été injustement oublié, jusqu'à ce que M. le comte Auguste de Bastard rappelât, en 1837, l'attention sur lui. On a dès lors reconnu l'incomparable valeur du grand peintre miniaturiste, on a recherché ses œuvres, et l'on a facilement constaté qu'elles méritaient en effet l'admiration qu'elles avaient anciennement provoquée. La publication de M. Curmer va achever sa réhabilitation et replacer Jehan Foucquet au premier rang parmi nos artistes nationaux, en popularisant son nom et son œuvre.

Outre le livre d'Heures publié en ce moment et qui, indépendamment des splendides enluminures, toutes variées, encadrant chacune de ses pages, contient soixante admirables miniatures reproduites avec une fidélité complète et une

parfaite entente des couleurs, Jehan Foucquet a laissé cinq portraits et trois autres beaux manuscrits, conservés, deux à la Bibliothèque impériale de Paris, le dernier au Musée royal de Munich.

M. Ernest Chesneau.

LE CONSTITUTIONNEL.

18 mars 1866.

JEHAN FOUCQUET.

HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER,

Trésorier des rois Charles VII et Louis XI.

M. Ernest Chesneau. L'habile et actif éditeur qui a entrepris la tâche hardie de nous faire connaître les vieux maîtres miniaturistes, M. L. Curmer, réunit aujourd'hui dans une publication spéciale les compositions d'un des primitifs Français les plus illustres. Il consacre un ouvrage tout entier, un monument, à la gloire de notre Jehan Foucquet. Le cadre où prennent place ces merveilleuses miniatures est admirablement choisi; elles sont intercalées dans les *Heures de maistre Estienne Chevalier*, trésorier des rois Charles VII et Louis XI, le protecteur et l'ami du peintre. Le texte de ces *Heures*, rétabli par M. l'abbé Delaunay, curé de Saint-Étienne-du-Mont, est entouré d'ornements magnifiques, empruntés aux dépôts publics et plus particulièrement aux bibliothèques de Lyon et de Grenoble. Il faut bien le dire, quoique à regret, nous n'avons plus cette richesse d'imagination qui faisait éclore des merveilles de décoration sous la main de ces artistes du moyen âge si longtemps ignorés ou méprisés de notre temps; nous n'avons plus cette fécondité d'invention qui jetait aux grandes marges des manuscrits ces caprices éblouissants où toute la création : plantes, fleurs, fruits, feuillages, animaux réels et chimériques, où toutes les combinaisons des formes vivantes et des formes géométriques s'enlaçaient, se ployaient sous le génie du peintre en mille fantaisies toujours charmantes, toujours pittoresques. Ces pages seules suffiraient à expliquer le grand et légitime succès des publications de M. Curmer. Dans les divers ouvrages qu'il a publiés ainsi, notre industrie pourra, si elle veut les y chercher, puiser pendant vingt ans des motifs de décoration et d'ornement incessamment renouvelés et ravissants autant qu'ingénieux. Sous leur forme actuelle, ces encadrements si gracieux dans leur variété spirituelle, dans leur éblouissante profusion de couleurs et de contours, sont un enchantement perpétuel, une vraie fête des yeux pour l'homme de goût et pour les femmes, nos meilleurs juges en ces matières d'élégance. C'est comme un ruissellement, un éblouis-

sement de pierreries, de perles fines, de topazes, d'émeraudes, de rubis, de turquoises montés avec un art exquis, véritable kaléidoscope changeant de minute en minute sous le doigt qui tourne les feuillets, et tenant notre admiration toujours en éveil.

Trente-deux livraisons déjà parues, renfermant chacune une miniature de Foucquet, donnent une idée complète du génie de ce maître incomparable. Il est impossible de décrire toutes ces merveilles; j'en choisirai cependant quelques-unes qui représentent bien les diverses faces de ce beau talent.

Le grand écueil des peintres médiocres, c'est le portrait. Or voici un portrait d'Estienne Chevalier, peint par Foucquet, un chef-d'œuvre où se manifeste toute la science de l'artiste et aussi la pénétration de l'homme. La tête sévère, aux traits fermes et frappés comme par un coin de médaille, est modelée d'une manière simple et large qui ne s'égare point dans les détails et ne met en relief que les accents caractéristiques. Estienne Chevalier, enveloppé d'une ample robe fourrée, est agenouillé les mains jointes devant une image de la Vierge qui formait le pendant à sa propre image dans le diptyque auquel cette peinture a été empruntée. Il est assisté de son saint patron couvert d'une dalmatique bleu et or, et tenant dans l'une de ses mains un livre rouge à tranches et fermoirs dorés; sur le volume un silex énorme de forme pyramidale rappelle le martyre du saint, la lapidation, qui a laissé des traces sanglantes sur sa nuque rasée. Le visage de saint Étienne a une telle vigueur de réalité qu'il n'est pas permis de douter que l'artiste n'ait joint au portrait de Chevalier un autre portrait dont il est malheureusement impossible de reconnaître et de nommer le modèle. Les deux personnages sont réunis dans une galerie très-riche, pavée de mosaïques et revêtue de marbres multicolores encadrés entre les pilastres élégants ornés de palmettes. Sur la plinthe courant au-dessous de ces piliers, se déroule une inscription tirée des livres liturgiques et quelques lettres du nom du trésorier général. Ces deux beaux portraits, si vivants, empreints d'une telle individualité, font songer aux grandes œuvres d'Holbein.

Dans cette longue suite de miniatures, la Vierge joue un rôle important, et chaque fois que l'artiste la met en scène il y déploie une grâce exquise. Je ne sais rien de plus charmant que l'attitude de la Vierge dans la cérémonie de son mariage. Toute la composition, d'ailleurs, est fort belle, peuplée de figures intéressantes autant par la variété pittoresque des mouvements que par la naïveté expressive avec laquelle sont rendues les diverses passions qui les animent. Il n'est pas un point de la composition où ne se montrent, où ne s'étalent avec une singulière et amusante indifférence, des anachronismes qui feraient bondir nos peintres archéologues. Le pontife est vêtu et mitré comme un évêque; les jeunes hommes rivaux de Joseph sont costumés à la façon de Buridan; les délicieuses petites figures de femmes qui accompagent la Vierge ont la haute coiffure de Marguerite de Bourgogne. Quant au temple de Salomon, c'est un monument orné de colonnes torses historiées de cannelures et de bas-reliefs alternés et surmontées de chapiteaux composites. L'architecture est de

style roman, arrangé par un peintre fantaisiste, prévoyant et avoisinant la Renaissance.

Une autre miniature représente la Vierge mère assise au centre d'une somptueuse arcade ogivale à trois rangs de figurines sculptées, avec addition de plaques de marbre lapis et de colonnes corinthiennes; le fond de l'arcade est couronné par une coquille de même matière. On sent la lutte de l'art gothique et de la Renaissance en cette confusion de styles si opposés. La Vierge, enveloppée de larges draperies bleues, a le front ceint d'une haute couronne enrichie de pierreries; sa longue chevelure blonde se déroule sur ses épaules. Elle tient sur ses genoux l'enfant Jésus pressant des deux mains le sein que ses lèvres ont quitté. Au pied du trône, un groupe d'anges et d'enfants marie les voix célestes aux voix innocentes pour célébrer les louanges de la divine nourrice. Que l'on étudie l'ensemble et les détails de cette composition, on reconnaît la verve capricieuse d'une imagination active et vraiment pittoresque fournissant avec aisance des motifs d'encadrement toujours nouveaux à ces saintes figures éclairées d'une beauté mystique.

Cette richesse d'imagination n'étouffait point chez Foucquet le sentiment de la réalité. Avec quelle fidélité, en effet, n'a-t-il pas rendu l'aspect des vieilles villes avec leurs pignons aigus, leurs tours coiffées en poivrières, leurs toits de tuiles rouges, avec leurs ponts-levis, avec leur pavé symétrique et leurs quais et leurs ponts se reflétant dans l'eau profonde et bleue, rayée et pailletée de lumières d'argent ! C'est sur l'un de ces quais bordés de hauts parapets, creusés au centre par le sillon profond du ruisseau, que s'avance saint Martin, avec un cortége de gentilshommes en équipage de chasse. Le costume des cavaliers, le harnachement des chevaux, ont une exactitude scrupuleuse et doublement intéressante par cela même, car elle ajoute la valeur d'un document historique à une œuvre déjà si précieuse par sa valeur esthétique.

Dans la *Décollation de saint Jacques le Majeur*, la scène est située auprès d'une ville dont la silhouette découpée en dents de scie se détache sur le fond vert des collines qui s'étagent et se succèdent en teintes dégradées jusqu'à l'horizon. Le peintre essaye de faire intervenir la nature, le paysage, dans le domaine pittoresque; sans doute nos paysagistes trouveraient une singulière inexpérience dans ces arbres arrondis en pomme de chou, dans ces terrains entrecoupés d'ondulations symétriques, dans ces premiers plans où les brins d'herbe se peuvent compter; mais déjà les valeurs de tons sont justes, il y a une indication de perspective aérienne et comme une sorte de perception du secours puissant que la nature peut apporter à l'expression dramatique.

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette étude des miniatures de Foucquet. Ce que nous en avons montré suffit sans doute à justifier l'intérêt de curiosité qui s'attache à cette belle publication; les amateurs qui parcourront cet ouvrage verront se confirmer par des œuvres d'un rare mérite une vérité historique trop longtemps méconnue, c'est-à-dire que l'art en France, à ses origines, avait un caractère national parfaitement déterminé. Ce souffle purement français anime les peintures des Foucquet, des Clouet, des Cousin, et disparaît tout à coup

de notre école sous l'influence des maîtres italiens appelés à la cour de France par François Ier. Cette réhabilitation de l'école française est lente à s'affirmer; ce sont des œuvres comme celles que nous venons de feuilleter aujourd'hui qui contribueront le plus efficacement à l'établir définitivement. M. Curmer, considérant que succès oblige, a, par cette somptueuse publication des miniatures et peintures connues du peintre français Jehan Foucquet, couronné son œuvre déjà si riche, où l'on compte comme autant de joyaux : l'*Imitation*, les *Heures de la reine Anne de Bretagne*, et *les Évangiles des dimanches et fêtes* (1).

M. Philippe Burty.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

LE LIVRE D'HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER.

M. Philippe Burty.

En 1726, un membre des Académies *française* et *des inscriptions et belles lettres*, Boivin le cadet, rédigeant des Mémoires historiques sur la bibliothèque du Roy, écrivait ces lignes à propos du règne de Louis XI : « ... Il y avait aussi un enlumineur en titre appelé Jehan Foucquet, de Tours, dont l'habileté paraît surtout dans les tableaux historiques des *Antiquités judaïques* de Josèphe, qui sont dans la bibliothèque de Sa Majesté. » Ce Jehan Foucquet, dont l'habileté paraissait « dans les tableaux historiques », et dont le nom arrivait à point sous la plume d'un compilateur pour parfaire l'éclat d'un règne, c'est un des ancêtres les plus vénérables de l'école française, c'est un des maîtres qui marquent avec le plus de netteté et de vigueur ce qu'elle aurait donné, si un grand courant étranger n'était venu la troubler immédiatement au-dessous de sa source. Il subit le sort de toutes nos illustrations du moyen âge : son nom fut enseveli dans le triomphe des étrangers.

Mais notre génération a la passion de la justice et de la vérité, et c'est l'âme même du génie gaulois qui depuis quarante ans a servi d'inspiratrice à nos historiens. L'un des premiers, après la grande bataille romantique, M. de Bastard, dans une lettre à M. Paulin Pâris, revenait sur ce livre étonnant des *Antiquités judaïques*. Puis M. Léon de Laborde, dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, donnait sur le maître lui-même des détails importants. Enfin, M. Vallet de Viriville s'éprit pour Jehan Foucquet d'une passion sincère, et recueillit avec autant de sagacité que de patience tout ce qui pouvait servir à faire connaître l'homme et admirer l'œuvre. La biographie est loin d'être complète. Le temps et

1. S. Exc. M. le Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, sur la proposition de M. le surintendant des Beaux-Arts, a souscrit à cent exemplaires des *Évangiles des dimanches et fêtes* pour les écoles de dessin et bibliothèques de Paris et des départements.

des mains barbares ont dispersé, lacéré, anéanti comme à plaisir les panneaux, les portraits qu'il avait peints, les feuillets qu'il avait enluminés. Nous n'aurons jamais qu'une statue mutilée et qu'une médaille fruste; mais, telle quelle, lorsque la France, plus soucieuse de ses grands hommes, aura dressé l'inventaire de ses gloires nationales, la figure savante et fière de Jean Foucquet tiendra le haut rang dans la galerie.

L'éditeur du *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne* et des *Évangiles*, M. Curmer, vient d'entreprendre, à son point de vue particulier, une réhabilitation de Jehan Foucquet. C'est la chromo-lithographie qu'il appelle comme avocat en face du souverain juge, le Public. Il a réuni les pages du livre d'*Estienne Chevalier* dispersées aux quatre coins de l'Europe. Il nous les rend, sinon avec cette rigueur absolue de répétition que l'essence même du chef-d'œuvre ne peut comporter, du moins avec un soin digne d'intéresser les délicats, avec un bonheur de réussite relative qui étonne, avec une persistance que ne rebute aucun obstacle. Grâce à ses soins, le nom de Jehan Foucquet va revivre, et cette familiarité avec le maître de l'école « dite de Tours » éveillera dans l'esprit de la foule des idées plus respectueuses et plus graves que celles qu'elle attachait jusqu'à ce jour à l'art de la miniature dans les manuscrits français.

Maistre Estienne Chevalier, qui paraît avoir été un des mécènes les plus sérieux de Jehan Foucquet, fut successivement notaire et secrétaire du roi, maître des comptes, trésorier de France, ambassadeur et contrôleur des finances sous Charles VII et Louis XI. Il semble n'avoir pas été non plus l'ennemi des belles personnes, car il fut l'un des trois exécuteurs testamentaires d'Agnès Sorel. En demandant à Jehan Foucquet ce livre somptueux dans lequel il est représenté au naturel, et où ses initiales et son nom sont semés à profusion, obéissait-il à une admiration naïve et sincère pour le talent du portraitiste et enlumineur tourangeau? Était-il décidé secrètement par cette prudente intuition de l'avenir qui pousse parfois la Richesse à se faire immortaliser par le Génie? Nous l'ignorons; mais son portrait, que M. Curmer a fait reproduire et dont nous parlerons plus loin, donne l'idée d'un esprit intelligent et réfléchi. Le livre fut d'ailleurs vraisemblablement exécuté vers 1460 (1), dans la période la plus décidée du talent du maître, après son retour d'Italie. Il avait peint, à Rome, un portrait d'Eugène IV, qui avait excité la curiosité des Italiens et devait plus tard être cité avec éloges par Vasari. Ce livre dut absorber plusieurs années de travail de Foucquet. Gaignières et Montfaucon le feuilletèrent et le mentionnent. Vers le commencement du XVIIIe siècle, « le style gothique » n'inspirant plus aux esprits sublimes qu'un légitime mépris, ces *Heures*, où l'art français du XVe siècle vivait dans sa saveur un peu amère, dans sa robuste naïveté, dans son respect pour les côtés fins et contenus de la réalité, ces *Heures* ne furent pas seulement arrachées page par page de leur reliure, elles furent ajustées au goût du jour : pour les rajeunir, leur nouvel et indigne propriétaire fit substituer des fleurons ineptes aux miniatures ou aux carac-

1. Jehan Foucquet, né à Tours vers 1420, est mort vers 1485; mais ces dates sont peu certaines.

tères d'écriture primitifs dans les médaillons ou cartels qui commencent les *Offices*.

Aujourd'hui, de ce livre qui probablement renfermait les Heures des Offices de la Vierge et de la *Passion* et des *Prières aux saints*, M. Louis Brentano, de Francfort-sur-le-Mein, possède quarante feuillets; M. Feuillet de Conches et lady Pringle un quarante et unième et un quarante-deuxième. La miniature qui est dans la riche bibliothèque de M. A. Firmin Didot paraît avoir été enlevée d'un autre livre. Mais nous avons la conviction que la publication de M. L. Curmer aidera à retrouver d'autres feuilles qui sont classées, faute de point de comparaison, parmi les anonymes, dans des bibliothèques et des cabinets de la province et de l'étranger.

Chez les amateurs que nous venons de citer, M. L. Curmer a pu faire librement photographier les originaux. L'on comprend sans peine de quel secours est en pareil cas cette admirable et inoffensive invention de la photographie. L'artiste qui trace le premier trait des contours sur la pierre lithographique a pu prendre sur l'épreuve un calque d'une justesse irrécusable et le recommencer à satiété; celui qui enlumine les dix-huit à vingt-deux pierres qu'exige la chromo a sous les yeux un renseignement direct et sûr; la rapidité avec laquelle on obtient le cliché est une garantie contre les mille accidents qui peuvent survenir pendant le travail lent de l'artiste qui copierait la miniature; enfin, outre un résultat définitif auquel la vulgarisation de l'art n'a qu'à gagner, l'éditeur y trouve une énorme économie qui lui permet encore d'abaisser le prix de ces intéressantes publications à une moyenne inconnue jusqu'à nos jours.

L'ouvrage paraît par livraisons. Trente-deux grandes miniatures ont déjà été livrées. La simplicité de la mise en scène, la vérité des attitudes, l'intimité des intérieurs, le charme des paysages, l'exactitude des costumes, en font autant de compositions charmantes. La force des expressions et l'observation des passions, des tempéraments et des convenances, font de certaines d'entre elles des œuvres de premier ordre.

Toutes expriment, sans fatigue et sans mièvrerie, comme on le trouve trop souvent dans les miniatures d'outre-Rhin ou d'au delà des Alpes, la force et la candeur, la brutalité ou le raffinement mystique du siècle au milieu duquel elles sont écloses. Les hommes d'armes, emprisonnés dans ces pompeuses armures dorées dont l'invention seule est un des traits typiques de Foucquet, ont la mine rude et le geste sobre. Les docteurs, au contraire, envahis par la graisse, et les moines émaciés par l'ambition discutent avec cette volubilité théologique dont les *Sommes* nous ont légué l'indigeste fatras. — Ce qui est exquis et touchant, c'est la gaucherie attendrie de ces bergers qui se jettent à deux genoux à l'entrée de l'étable; c'est la candeur ingénue et sérieuse de ces enfants de chœur de la chapelle céleste qui, rangés devant la Vierge, chantent des cantiques, soufflent dans des flûtes, pincent de la mandoline, ou balancent en cadence les encensoirs. — Qu'elle est digne et pure, cette Vierge agenouillée dans son oratoire, encapuchonnée comme une religieuse! Un ange aux ailes dressées comme celles d'un pigeon qui se pose

vient avec un doux regard et une génuflexion lui tendre la palme verte qui lui annonce sa mort prochaine. — Les Funérailles, avec les pleureurs et les pauvres qui portent les cierges écussonnés, forment un tableau d'une impression poignante. — Mais le chef-d'œuvre de cette première série, c'est, avec l'Adoration des bergers et la Vierge sur son trône, le Job frappé de la lèpre : Job est étendu misérablement, tout nu, au bord du chemin, sur un fumier; Baldad, Sophar et Éliphaz, ses amis de la veille, sont debout devant lui, et chacun, selon son tempérament, lui verse cette tisane à la douce-amère des conseils inutiles. Par aucune école, à aucun moment, n'ont été plus nettement exprimées la niaiserie importante, la condescendance injurieuse, la banalité cauteleuse, l'impatience du départ démentie par les paroles et trahie par l'attitude. Voilà ce qui est le propre du génie français ! Ce sont ces traits, saisis au plus profond repli du cœur humain, qui eussent fait l'originalité de notre école d'art, et n'ont éclaté avec une force souveraine et presque sans interruption que dans notre école de littérature !

La publication de M. L. Curmer s'ouvre par la reproduction réduite du portrait de maistre Chevalier, accompagné de son patron, Étienne, d'après le panneau qui appartient aujourd'hui à M. Brentano et qui est le pendant de la Vierge du musée d'Anvers. Maistre Estienne, vêtu d'une robe de drap rouge fourrée de martre, est agenouillé, les mains jointes, l'œil calme, la physionomie recueillie; sa tête est rasée à la mode du temps; son front bombé dénote une vaste intelligence. Saint Étienne se tient debout à sa gauche : il a une main posée sur son épaule, geste d'une tendresse et d'une autorité touchantes; l'autre main soutient un livre rouge sur lequel est placé le caillou qui lui a fendu la tête. En effet, de son crâne, et sans qu'il y prenne garde, le sang, la rosée divine du martyre, coule goutte à goutte. — Prochainement paraîtra une scène étonnante empruntée aux *Cas des nobles hommes et femmes malheureux*, que possède la Bibliothèque de Munich : c'est le jugement de Jean, duc d'Alençon. La disposition est admirable. On y distingue près de trois cents spectateurs ou acteurs, et parmi ceux-ci Charles VII, le duc du Maine, le chancelier, le procureur royal, les officiers de la couronne, le parlement... Quel renseignement historique ! Quel procès-verbal minuté sur vélin par un greffier de génie !

Ces chromo-lithographies ont été pour la plupart exécutées avec un rare talent par MM. Pralon, Regamey et Daumont. Elles expriment, autant qu'un procédé poussé aujourd'hui jusqu'à la perfection le permet, l'intensité des pourpres, la profondeur des azurs, ces hachures d'or que Jehan Foucquet aimait à distribuer jusque sur les monuments et les nuages. Si ce ne sont pas les originaux, c'en est du moins une traduction bien latérale ! L'art appelle à son aide l'industrie pour obéir à la loi fatale des temps modernes. Il s'agissait de satisfaire ce *maistre Estienne Chevalier à dix mille têtes* qui s'appelle le Public; Jehan Foucquet, le premier étonnement passé, ne désavouerait pas ce dédoublement à dix mille épreuves de ses précieux originaux.

A ces grandes miniatures sont joints les Offices de la Vierge, ceux de la Passion, etc., circonscrits par des entourages comme par un cadre d'orfévrerie

niellée. Tous ces entourages ont été disposés par M. Henri Gard. Ils sont empruntés aux manuscrits les plus précieux des bibliothèques de Lyon, de Grenoble, de Besançon. Ils ont été exécutés par Mlle d'Aligny, MM. Werner, Leroux, Ollé, Daumont, Bodin, Delahaye. Un texte rédigé avec soin renvoie aux sources.

Il est à regretter que M. L. Curmer ait confié l'explication des miniatures à une personne à qui l'archéologie est plus familière que l'art, au révérend père Cahier. Celui-ci s'est montré aussi dur pour notre grand artiste que s'il avait été le gallican le plus endurci. Cette belle ordonnance, cette abondance dans la composition, ce dessin si fin et si ferme, n'ont guère trouvé grâce devant l'austère jésuite, et quelques mots vraiment malsonnants viennent çà et là attrister le lecteur. Ce n'est pas au milieu d'une si intelligente réhabilitation que le critique peu autorisé en ces matières doit se faire entendre. Nous savons, du reste, que tel est l'avis de M. Léon de Laborde, l'écrivain le plus compétent en ce qui regarde le moyen âge et la Renaissance en France.

M. Baret.

JOURNAL D'INDRE-ET-LOIRE.

19 février 1866.

M. Baret, professeur à la Faculté des lettres de Clermont-Ferrand.

Depuis l'appel adressé dernièrement, ici, aux admirateurs et aux possesseurs des ouvrages du grand peintre tourangeau portant le nom ci-dessus, une circonstance heureuse s'est produite.

Il a été fait, dans la ville de Tours, un *dépôt* des dessins et miniatures de Jehan Foucquet, que M. Curmer est parvenu à découvrir, et qu'il a retracés, au moyen de la photographie et de la chromo-lithographie, dans toute leur beauté et leur pureté primitives.

Les dessins, on devrait dire les tableaux, ainsi publiés jusqu'à ce jour, sont au nombre de vingt-huit. La publication entière en comprendra soixante.

L'éditeur les a classés en plusieurs groupes : Office de la *Vierge*, — office de la *Passion*, — miniatures et *antiquités judaïques*, — *sujets divers*, représentant les événements ou personnages les plus remarquables de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Les dessins, miniatures et tableaux des deux premiers groupes faisaient partie du célèbre livre d'heures de *maistre Estienne Chevalier*, argentier des rois Charles VII et Louis XI.

Chaque dessin ou tableau y est accompagné de textes explicatifs des différents sujets traités par le peintre, et trois des livres saints, de la tradition des légendes et de la liturgie. Le tout encadré d'ornements marginaux de la plus exquise déli-

catesse, au nombre total de deux cent quarante, d'une composition et d'un coloris qui varient sans cesse selon les sujets, et qui ont été empruntés aux manuscrits les plus renommés du XIIe au XVe siècle.

Nous avons cité, à cette même place, le nom des différents publicistes, historiens et hommes voués au culte des beaux-arts, qui se sont efforcés dans ces derniers temps de relever le nom et la gloire de Jehan Foucquet de l'injuste oubli où ils étaient tombés.

Il est impossible de reproduire ici, même par analyse, les expressions élogieuses, les termes d'admiration avec lesquels ils parlent tous du talent hors ligne de J. Foucquet. Nous nous bornerons à faire connaître l'opinion d'un homme très-recommandable par son goût et ses profondes connaissances en matière de beaux-arts, de M. le comte Auguste de Bastard, que la Touraine a également l'honneur de compter au nombre de ses enfants.

Voici en quels termes il apprécie et caractérise le talent et le mérite du grand peintre tourangeau :

« Quoique le faire de Foucquet le rapproche de l'école flamande, le style plus « élevé de ses ouvrages et le goût de l'architecture qui s'y rencontrent prouvent « qu'il a vu l'Italie et qu'il a fait de ses monuments une étude attentive. Sa « manière d'ajuster est large et vraie; ses compositions sont ingénieuses et bien « ordonnées; il a plus de perspective aérienne et linéaire qu'aucun de ses devan- « ciers, que pas un de ses contemporains et que beaucoup de ceux qui l'ont « suivi; enfin, l'entente du clair-obscur ne lui est pas inconnue, et on se croirait, « avec lui, au temps de Léon X et de François Ier, s'il n'avait conservé cette « précieuse naïveté qui caractérise le moyen âge et qui donne parfois du charme « à l'ignorance même. Chez Jehan Foucquet, tout marche à l'action sans efforts, « sans manière : les ajustements sont saisis d'après nature; rien, dans les plis, « ne contrarie la forme et le mouvement; les têtes, fines et vraies d'expression, « sont d'une étonnante variété. »

Y a-t-il, dans cette appréciation par M. de Bastard, quelque chose d'exagéré, de trop flatteur? Que les hommes de goût, que les connaisseurs et amateurs de beaux-arts et de peinture veuillent bien s'assurer par eux-mêmes de l'exactitude de cette appréciation du talent de Jehan Foucquet; qu'ils prennent la peine d'aller à la librairie Georget, qu'ils demandent communication du dépôt des vingt-huit dessins ou miniatures déjà publiés, et on peut assurer que tous reviendront étonnés et émerveillés de la beauté du dessin, de l'entente harmonieuse des détails et de la richesse du coloris.

La ville de Tours, dans son musée, dans ses différentes archives, dans sa bibliothèque, dans ses monuments publics, possède-t-elle quelques ouvrages, quelques tableaux du peintre illustre auquel elle a donné le jour? Jusqu'alors, il paraît qu'on n'a rien découvert qui portât l'origine, le cachet certain et véritable de J. Foucquet.

La publication actuelle de M. Curmer va donc fournir à la ville de Tours l'occasion heureuse de combler, en partie, cette lacune incroyable et digne de regrets sous tous les rapports.

Si, par suite d'un concours d'événements inexplicables, la ville de Tours ne possède rien du peintre qui a résidé et travaillé plusieurs années dans ses murs avec ses deux fils, peintres également, il existe assurément, en Touraine, entre les mains de particuliers, dans le patrimoine de grandes et riches familles, des tableaux, des miniatures ou dessins du célèbre artiste.

Nous renouvelons donc à ces heureux possesseurs l'appel que nous leur avons déjà adressé plusieurs fois.

Qu'à l'exemple de M. L. Brentano, de Francfort, de MM. le baron Feuillet de Conches et A. Didot, de Paris, ils aient la bonté de révéler les trésors qu'ils peuvent posséder; qu'ils en ouvrent le sanctuaire à l'éditeur de la capitale; et celui-ci, au moyen de son merveilleux procédé de reproduction, mettra ces nouveaux chefs-d'œuvre ignorés à la portée du public, dans tout leur éclat et avec une exactitude mathématique.

Concourir à faire connaître J. Foucquet dans toute la puissance de son talent, c'est faire un acte de civisme et honorer la ville de Tours, qui a donné naissance à l'artiste.

M. Henri de Riancey.

L'UNION.

7 avril 1866.

LE BREF DU SAINT-PÈRE RELATIF A L'ŒUVRE DE JEHAN FOUCQUET.

M. Henri de Riancey, directeur de *l'Union*.

M. Curmer — son nom dit tout — continue avec un zèle admirable les belles publications artistiques qui lui ont valu une renommée européenne. Après les Évangiles, après le Livre d'Heures d'Anne de Bretagne, il a entrepris la reproduction des Heures *de maistre Estienne Chevalier*, trésorier des rois Charles VII et Louis XI. Ces Heures sont le chef-d'œuvre de Jehan Foucquet, l'un des maîtres de l'art de l'enluminure. Chaque planche est une miniature de premier ordre, et à l'intérêt puissant du dessin, de la composition, des couleurs, se joint l'intérêt non moins vif de l'histoire, puisque chaque personnage accessoire est un portrait du temps, chaque tableau une scène où figurent les événements, les monuments, les sites de la France au XIVe siècle.

Je me suis permis déjà, du reste, de rendre ici même un public hommage à ce magnifique ouvrage, pour lequel la lithochromie déploie ses ressources les plus brillantes, dont M. Delaunay, curé de Saint-Étienne-du-Mont, revoit le texte, dont les notes et commentaires sont dus aux archéologues les plus savants et les plus sévères, et dont les éléments, empruntés aux cabinets de M. Brentano, de M. Didot, de M. Feuillet de Conches, ont été rassemblés, à grands frais de copie, de voyages et de découvertes, par M. Curmer lui-même. J'ajouterai que j'attends la fin de la publication pour en exposer aussi complétement que possible la valeur tout

entière. Il me suffira, pour aujourd'hui, de constater que l'œuvre se poursuit avec un soin et un succès croissants. Ce sera assurément l'un des bijoux de l'écrin préparé par la France pour la fameuse Exposition de 1867.

Ce que j'ai hâte de dire en ce moment, c'est que M. Curmer vient de recevoir la plus haute et la plus flatteuse approbation de ses travaux. Le grand Pape que la catholicité aime et vénère, le généreux roi que les arts et les lettres proclament leur plus bienveillant protecteur, a daigné lui adresser un bref qui non-seulement met le sceau à sa réputation, mais qui contient sur l'art lui-même l'enseignement le plus relevé. En voici les termes :

« Au moment où Nous sommes accablé de douleur en voyant que, pour exciter l'aiguillon de la concupiscence, favoriser la corruption des mœurs et éloigner de plus en plus les âmes de Dieu, on détourne continuellement de son but l'art de représenter l'idéal du beau et du bien par le ciseau, le burin et le pinceau, talent qui avait été accordé aux hommes afin qu'éclairés par la sagesse éternelle, dont cet art réfléchit la lumière, ils fussent amenés plus facilement à la source de toute bonté et de toute beauté, ce n'est pas sans une rare satisfaction que Nous avons vu avec quelle habileté vous avez illustré le recueil des Évangiles de toute l'année, au moyen d'images sacrées et de dessins les mieux choisis.

« La seule inspection de ces pages suffit pour inspirer le dégoût des gravures communes et vulgaires et attirer doucement les âmes à l'amour des choses célestes.

« Et cela Nous a été d'autant plus agréable qu'en faisant revivre les ouvrages des plus célèbres artistes, vous avez eu en vue non-seulement la piété, mais encore la gloire de la religion catholique, qui a formé les intelligences à ces sublimes conceptions.

« En même temps, vous avez rendu service aux beaux-arts, que le vice de notre époque semble avoir arrachés partout aux antiques habitudes de piété et d'honneur.

« C'est pourquoi Nous avons été charmé de ce qu'après avoir fini un premier ouvrage où l'élégance, le goût et les soins ne laissent rien à désirer, vous en ayez entrepris un second pour illustrer les prières spéciales que l'Église récite en l'honneur de la Mère de Dieu

« Heureux de savoir que vous commencez ce travail sous des auspices favorables, Nous ne doutons pas que vous ne le conduisiez à terme avec un égal bonheur.

« Assurément l'estime qui honore la vie de ceux qui ont bien mérité de la religion, des mœurs et beaux-arts ne saurait vous faire défaut; mais Nous vous promettons une récompense plus grande, plus enviable, auprès du Seigneur, qui ne l'a jamais refusée aux travaux entrepris pour sauver sa gloire. »

Combien nos artistes doivent méditer ces paternelles leçons! Le salut de l'art est là et non ailleurs.

Honoré d'une telle distinction, M. Curmer a voulu y répondre en ajoutant à la reproduction du Bref de Pie IX un portrait authentique de l'Auguste Pontife. Grâce à l'intervention du savant Père A. Theiner, préfet des archives secrètes du

Vatican, il a obtenu que Sa Sainteté lui donnât celle des photographies qu'Elle trouve la plus ressemblante, et M. Schnetz, l'habile directeur de l'école française à Rome, a fait colorier cette photographie par l'un des meilleurs élèves de l'Académie. C'est cette photographie coloriée que M. Curmer vient d'éditer; l'envoi était du 2 janvier 1866; on ne saurait donc rien posséder de plus vrai et de plus actuel.

Les traits du saint pontife sont empreints d'une mansuétude admirable, à travers laquelle percent les traces de douleurs héroïquement supportées. Le regard est d'une sérénité incomparable, et témoigne combien l'âme vit dans la sphère de la confiance suprême en Dieu.

Ce beau portrait sera recherché par tous les cœurs dévoués à Pie IX : c'est lui assurer une popularité sans limites.

M. Octave Lacroix.

MONITEUR UNIVERSEL.

11 mai 1866.

JEHAN FOUCQUET.

HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER,

Trésorier des rois Charles VII et Louis XI.

M. Octave Lacroix.

Ce grand siècle de la Renaissance, qui nous apparaît tout fleuri et tout rayonnant, riche des merveilles de la poésie renouvelée et de l'art rajeuni, est l'œuvre lentement et soigneusement préparée du moyen âge. C'est le bel avril qui succède à des jours pâles, brumeux et froids, mais à des jours qui n'ont pas laissé de fournir leur tâche en quelque sorte : ils ont recueilli et abrité les germes précieux qui devaient éclore dans la saison suivante.

Le moyen âge est une époque fidèle avant tout et consciencieuse. La Providence, qui lui réservait la garde des trésors de l'antiquité, l'avait doué des vertus noblement jalouses et excessives des bons et loyaux dépositaires. Les lettres grecques et latines dans d'inestimables manuscrits, comme une rare et précieuse essence renfermée dans des vases d'or, n'étaient, d'une génération à l'autre, confiées qu'à des mains pieuses et savantes, qui avaient d'égales délicatesses pour les traités d'Aristote et les livres de saint Augustin.

Les couvents et les écoles, transformés en ateliers et en laboratoires, étaient peuplés d'ouvriers patients et studieux qui n'avaient qu'un souci : conserver dans leur intégrité et transmettre exactement à l'étude et à la patience de leurs héritiers ces grandes et sublimes reliques du génie et de l'industrie des aïeux.

Mais de pareils soins méritaient leur récompense. On ne pratique pas en vain les œuvres d'Homère et de Platon, de Virgile et de Tacite. Il s'échappe de toutes leurs pages un souffle qui vivifie et féconde tout ce qu'il touche.

La poésie éveille la poésie, l'art commande l'art. C'est pourquoi nous voyons

poindre peu à peu des clartés dans le brouillard et les confusions du moyen âge. Les âmes chrétiennes puisent je ne sais quelle verve et quelle ivresse dans ces païens illustres qu'elles aiment et comprennent si bien, et, pour rester chrétiennes et orthodoxes, tout en ne reniant point leur enthousiasme et leur ivresse, elles se prennent à inventer l'art gothique, qu'elles opposent à l'art grec; puis elles s'essayent dans des stances et des hymnes religieuses, en attendant qu'elles aient la force d'aborder à leur manière l'épopée puissante et vaste où l'inspiration se déploie.

Elles l'aborderont magnifiquement avec Dante.

Mais que de tâtonnements! que d'efforts, que de tentatives diverses de la plume, du crayon ou du pinceau! Certes, ces travaux n'étaient pas sans valeur et sans gloire. L'art du moyen âge, qu'on a longtemps, bien à tort, appelé grossier et barbare, est au contraire, pour qui sait le voir et le saisir, dans son mystère particulier et son symbolisme, plein de finesse naïve, et jusqu'en sa bizarrerie il a son sentiment et sa grâce. Il rappelle ces jeunes enfants qui nous plaisent et nous ravissent, soit que d'ineffables sourires se jouent sur leurs bouches roses, soit qu'ils bégayent des mots étranges et des phrases à peine articulées, ou même que de mutines et malignes grimaces tordent et crispent leurs jolis visages. Que voulez-vous, c'était là encore l'enfance. On la retrouve dans les fabliaux, dans les romans et les contes, dans les peintures et les sculptures, dans tout ce qu'entreprenaient ces chercheurs ingénieux qui furent nos pères; on la retrouverait, je le crois, dans le pédantisme de leurs écoles, lequel ne rappelle point et ne présage guère la morgue et l'outrecuidance du pédantisme qu'on a connu plus tard.

Le moyen âge est sans rival dans la science de l'ornementation, et, comme on dirait aujourd'hui, de l'illustration des manuscrits. Rien n'est plus exquis que les miniatures qu'on semait alors dans les psautiers et les livres d'Heures, et où des artistes ignorés, mais grands, usaient leur vie tout entière et livraient tous les caprices de leur imagination comme toutes les piétés de leur âme.

On a pu faire mieux, et, bien que les couleurs vives et franches des missels anciens aient retenu tout leur éclat des premiers jours, il faut convenir bien vite que le progrès a été rapide, et que, du XIVe au XVe siècle, l'exécution n'est plus du tout la même; mais, malgré les gaucheries et les inexpériences de ces peintres primitifs, il me semble que l'inspiration n'a jamais été plus parfaite, plus spontanée et naturelle que de leur temps.

Il n'est pas de belle journée sans crépuscule du matin et sans aurore. La Renaissance a eu de même ses blancheurs matinales et ses rayons avant-coureurs. Au moment où elle va surgir, on la devine au mouvement qui se fait dans les esprits, et surtout à la prodigieuse croissance à laquelle la littérature et les arts semblent être parvenus dès lors. Le génie moderne entre en son âge viril.

Je ne veux parler ici que d'un peintre de cette date, de Jehan Foucquet, qui remonte à l'extrême veille de la Renaissance et qui, à la façon d'un précurseur, d'un autre Jean-Baptiste, a l'air de crier : « Préparez les voies! ceux qui sont attendus vont venir! » Et il a lui-même sur le front un reflet des splendeurs qu'il annonce. On pressent que Michel-Ange et Raphaël ne tarderont pas à paraître.

La parenté est évidente entre Foucquet et le Pérugin. C'est comme l'air de famille qui se transmet d'un père illustre à un fils plus illustre encore.

Jehan Foucquet était Français, et même Tourangeau. Il était né à Tours en 1415 ou 1420, et il y avait dans cette origine tout un privilége véritable, — une sorte de prédestination au génie. N'est-ce pas dans ce Jardin de la France qu'allaient paraître aussi, l'un après l'autre, Rabelais et Descartes? L'art, la satire et la philosophie y devaient donner leurs fruits du plus haut goût.

Tours était d'ailleurs, à ce commencement du XVe siècle, une ville où les arts étaient compris, cultivés, encouragés. Ses églises, parées richement de peintures et de sculptures d'un grand renom, offraient des modèles qui excitaient l'enthousiasme et l'émulation des studieux, et dans les rangs de sa noblesse comme de son clergé on citait dès lors des connaisseurs et des experts.

Nous savons peu de chose de l'extrême jeunesse de Foucquet, mais il n'est pas douteux qu'il n'ait réussi à fixer de bonne heure sur son talent l'intérêt et l'attention. On remarqua ses ébauches, on apprécia ses premiers essais, au point qu'il ne tarda pas à devenir célèbre. Or toute célébrité artistique ou littéraire obligeait à faire un voyage à Rome. Rome, qui était le sanctuaire de toutes les traditions respectables, pouvait, à cette époque, et devait seule donner la consécration suprême aux supériorités d'ici-bas, de même qu'elle était chargée de marquer les places dans le ciel.

Foucquet partit donc pour Rome, où sa réputation était entrée avant lui.

Il semble avoir résidé dans cette métropole de 1443 à 1447. « En 1443, dit Chalmel dans ses *Tablettes chronologiques de la Touraine*, le pape Eugène IV fit placer dans l'église de la Minerve, à Rome, son portrait peint par Jehan Foucquet, considéré comme un des plus célèbres peintres de son temps, surtout pour le portrait. »

Jehan Foucquet aurait pu, s'il en avait eu la moindre envie, s'établir à Rome et passer à l'état de peintre italien. On le désignait déjà sous le nom de *Giovanni Fochetta* ou *Foccotta*, et on l'entourait de la considération la plus glorieuse; il aima mieux revenir en France, dans sa jolie province de Touraine. C'est là qu'il se maria et qu'il eut deux fils, Louis et François, auxquels il légua son génie et sa manière, assez pour qu'on ait pu les confondre souvent avec lui-même. Charles VII régnait alors, et Agnès Sorel régnait sur lui et avec lui. C'était une femme vraiment charmante, et que mille qualités et mille grâces défendaient contre l'opinion populaire, qui est peu portée d'habitude à l'indulgence envers ces hautes et belles pécheresses. On oubliait ce qu'il y avait d'irrégulier dans la conduite de la belle Agnès, et l'on ne pensait qu'à sa charité constante et à sa pitié inépuisable. On se disait que l'âme était excellente dans cette beauté sans défaut, et le peuple, comme le roi, se prêtait à la séduction.

Venue plus tard, et quand Bossuet tenait à la main les foudres de l'éloquence, elle eût été Mlle de La Vallière, mais en aucune rencontre elle n'eût ressemblé à Mme de Montespan.

« Près de Charles VII, a dit M. le comte de Laborde, s'élevait le fils de Jean Chevalier, son secrétaire. Estienne Chevalier montrait des dispositions heureuses;

Agnès Sorel le distingua, le protégea et en fit son conseiller, peut-être même son confident. »

Quoi qu'il en soit, Estienne Chevalier, autant par son propre mérite et son dévouement que par la faveur de la noble dame, ne tarda pas à être appelé aux charges les plus importantes, et il acquit des biens considérables. Nul mieux que lui n'était à même de prendre et de jouer avec honneur le rôle d'un mécène intelligent et généreux. Il estimait Jehan Foucquet, et de toutes ses forces il aida à l'avancement de sa fortune et de sa renommée.

En février 1450, Agnès Sorel, qui relevait à peine de couches douloureuses, fut atteinte de la dyssenterie. Mais la maladie se compliqua bientôt des plus alarmants symptômes, et l'on crut de toutes parts à un empoisonnement. On accusa le Dauphin de ce crime : sa haine particulière pour la maîtresse du roi autorisait toutes les suppositions.

Agnès fut forte devant la mort : elle l'accueillit avec résignation et courage, et ses dernières volontés ne demandèrent que de répandre ce qui resterait de sa fortune et de l'épuiser en aumônes abondantes et en bienfaits. Jacques Cœur, Robert Poitevin et Estienne Chevalier furent désignés par elle pour être ses exécuteurs testamentaires, et c'est Estienne Chevalier qui « conduisit les dépouilles mortelles de la noble dame à Loches, la paroisse la plus voisine de Fromenteau, lieu de naissance d'Agnès, et où elle voulut être enterrée; c'est lui qui présida aux cérémonies de la sépulture et qui suivit les détails de l'exécution du monument funéraire destiné au chœur de l'église du château de Loches. L'artiste le plus en renom alors et le mieux préparé pour donner à la fois un bon portrait de la défunte et un modèle excellent de tombeau, c'était le peintre de Charles VII, Jehan Foucquet, qui avait connu la maîtresse du roi dans l'intimité de relations quotidiennes et qu'Estienne Chevalier estimait par-dessus tout...

« C'est probablement au milieu de ces soins, continue M. le comte de Laborde, et dans la disposition mélancolique où ils devaient le placer, qu'Estienne Chevalier commanda à Jehan Foucquet un tableau *ex-voto* pour l'église de sa ville natale, l'église de Notre-Dame de Melun, dont il était le bienfaiteur, et où il avait creusé le tombeau de sa femme en s'y réservant sa place. »

Foucquet devait, pour se conformer aux intentions d'Estienne Chevalier, le représenter lui-même en compagnie de son patron, à genoux devant Notre-Dame; mais voilà que, par une de ces hardiesses qui ont été si souvent imitées dans la suite, le peintre imagina de prendre Agnès pour son modèle de la Vierge, « de manière à confondre dans l'esprit d'Estienne Chevalier le but de sa prière et son objet. »

La divine Mère, dans ce tableau, est peinte au moment où l'enfant vient de quitter son sein; elle regarde ce doux et frais nourrisson, et, dans son extase muette, elle oublie de couvrir ce sein nu qu'elle lui donnait tout à l'heure.

C'est Marie assurément, mais c'est aussi Agnès Sorel, et personne ne se trompa à la ressemblance.

Cette Vierge de Melun disparut dans la tourmente de 1793, et, vendue à M. Van Ertborn, elle alla enrichir le musée d'Anvers.

Les œuvres de Foucquet sont considérables. Au moment où Boccace était l'auteur en vogue dans toute l'Europe, et où ses livres faisaient les délices des seigneurs et des dames de la cour et de la ville, il est tout naturel que le futur peintre du roi Louis XI ait songé à décorer le manuscrit de Boccace d'élégantes et fines miniatures. Le manuscrit ainsi illustré est précieusement conservé à la bibliothèque royale de Munich. Mais ce n'est pas le *Décaméron*, comme on pourrait le croire, qui a fourni à Foucquet les sujets de ses compositions : il les a attachées à un livre moins gai, mais peut-être d'un profit plus réel et d'un intérêt plus moral : *les Cas des nobles hommes et femmes malheureux*, à commencer par Adam et Ève, l'infortuné couple du Paradis terrestre.

La Bibliothèque impériale de Paris possède une autre collection, fort remarquable, de miniatures de Jehan Foucquet : ce sont onze sujets illustrant un manuscrit des *Antiquités judaïques* de Josèphe.

On sent, dans ces belles pages, circuler partout, et prématurément, le souffle de la Renaissance. L'art nouveau perce de tous côtés, dans ses imaginations recherchées et ingénieuses, dans ses élégances d'attitude et de pose, dans son charme et jusque dans ses audaces; mais à la science de l'ordonnance pittoresque et déjà même de la perspective, Foucquet joint cette naïveté délicieuse qui caractérise l'esprit et les procédés du moyen âge, et que rien n'a su faire oublier plus tard.

C'est là surtout ce que nous retrouvons dans le livre d'Heures que Foucquet fut chargé d'orner et d'enluminer pour l'usage de maître Estienne Chevalier, son protecteur et son ami. Estienne Chevalier, nous l'avons dit, avait le goût du beau et, qui plus est, l'instinct du progrès en tout genre d'invention ou de découverte. Foucquet, pour répondre à ce qu'attendait de son savoir-faire le financier amateur, déploya les ressources les plus variées de son talent, et il réussit à composer une merveille ou plutôt une suite de merveilles sans égales.

Ce beau livre d'Heures, que de Gaignères et Montfaucon signalaient à l'admiration de la postérité, passa pieusement, par droit d'héritage, d'une bibliothèque à l'autre, jusqu'au commencement du XVIIIe siècle. Mais, déchiré alors par des mains ignorantes ou volontairement coupables, les fragments s'en allèrent dispersés çà et là. Comment les recueillir ? Comment reconstruire un document si précieux dans son ensemble et si nécessaire à l'histoire de la peinture en Europe ?

Heureusement que M. Louis Brentano à Francfort, et à Paris MM. Feuillet de Conches et Didot, se trouvaient possesseurs, celui-là de quarante de ces miniatures incomparables, et ceux-ci de quelques autres, non moins belles; heureusement encore que M. Léon Curmer a entrepris de réunir pièce à pièce et de nous restituer l'œuvre aussi complète que possible. Voilà pourquoi il se fait que, grâce au ciel, le livre d'Heures de maistre Estienne Chevalier non-seulement n'est pas perdu, mais qu'il est livré désormais tout entier et à de nombreux exemplaires à ce public délicat que les curieux et rares chefs-d'œuvre attireront toujours.

Nous avons ainsi *Marie Madeleine aux pieds du Sauveur*, l'*Arrestation du Christ*, la *Décapitation de saint Jacques le Majeur*, le *Couronnement de la Vierge*,

le *Crucifiement de saint Pierre*, les *Funérailles*, etc., etc., toute une variété de sujets conçus avec une grande originalité de pensée et de sentiment, et interprétés de vraie main de maître. Le fond du tableau, c'est la France, c'est Paris. Le peintre religieux, en Jehan Foucquet, est aussi un peintre national. Les scènes qu'il groupe et qu'il déroule deviennent presque françaises et contemporaines de Charles VII et de Louis XI, par l'expression des physionomies, par l'ajustement et la coupe des costumes, par telles réminiscences de nos villes et de nos campagnes. Ici, près de Job sur son fumier, nous voyons le donjon et les fossés de Vincennes ; là, derrière Jésus-Christ mort et descendu de la croix, c'est Notre-Dame de Paris et ses deux grandes tours ; ailleurs, c'est la Sainte-Chapelle et le Châtelet. La bordure du tableau double ainsi l'intérêt qu'inspirent l'action même et les personnages. Et comme ces personnages vivent ! comme ils sont bien naturels d'expression, de tenue et de geste ! Quel goût parfait dans le coloris et même dans les détails accessoires, dans l'éclat des draperies et de l'ameublement !

Si Jehan Foucquet rappelle d'avance le Pérugin, il fait aussi penser à Raphaël — par je ne sais quoi de plus habile dans la touche, et à la fois de moins innocent et de moins ingénu que les illustres enlumineurs et imagiers qui l'ont précédé. On sent que les doigts de l'artiste se sont assouplis au pinceau et que désormais la main ne tâtonnera plus.

Après la mort de Charles VII, Louis XI, qui faisait le plus grand cas de Jehan Foucquet, le nomma *peintre du roi* en titre d'office et le chargea de travaux divers. En 1470, suivant un document authentique, on lui confia l'enluminure d'un livre d'Heures pour la duchesse d'Orléans, Marie de Clèves, la veuve de ce gentil Charles d'Orléans, qui nous a laissé de jolis vers. Elle cultivait elle-même, non sans succès, les lettres et les arts.

Vers 1474, Louis XI songeait sérieusement à la mort. Ses prières à Notre-Dame d'Embrun pouvaient bien, pensait-il, n'être pas suffisamment exaucées, et sa confiance en Coictier avait diminué de beaucoup. Il fit, en conséquence, quelques préparatifs et se préoccupa même de sa sépulture. Il tenait à être bien enterré, et comme il n'ignorait pas qu'en toute rencontre il ne faut point laisser faire à autrui ce qu'on peut faire soi-même, il manda son premier sculpteur, Michel Colomb, et son premier peintre, Jehan Foucquet.

« Tous les deux, dit M. Vallet de Viriville, reçurent l'ordre de lui soumettre un modèle réduit de tombeau, celui-ci peint et celui-là sculpté. Les comptes royaux, sous la date de 1475, nous fournissent encore cette mention : « A Jehan Foucquet, peintre du roi, pour entretenir son estat. »

Foucquet, suivant toute apparence, mourut vers 1485. Il était âgé de soixante-cinq ou soixante-dix ans.

Et maintenant laissez-moi vous parler de M. Léon Curmer, un homme digne, à mon avis, des meilleurs âges; un homme aux prises avec la plus noble et la plus généreuse des passions, celle de la beauté, et qui a mis au service de cette passion son cœur et son âme, son temps et sa bourse.

M. Léon Curmer, qu'un vrai talent et qu'un goût suprême distinguent, sem-

blait né pour comprendre l'art, pour le sentir et pour l'aimer. L'art, sous toutes ses formes et dans tous ses rayonnements, le remplissait d'admiration et d'extase. Les grands et puissants maîtres, acclamés de tous et salués comme le soleil, les maîtres plus humbles, mais non moins illustres, qu'on découvre de loin en loin, comme des étoiles, puis les vieux manuscrits, dont les pages valent, pour qui sait le prix des choses, des châteaux, des palais et des temples ; tout ce qui, en un mot, est ornement, parure, élégance, lumière de la vérité, fraîcheur de la fiction ingénieuse, que la vérité ne renie point, — telles étaient les interminables et insatiables délices de ce contemplateur, de ce rêveur, de cet amoureux, de ce croyant surtout.

Mais « la foi est morte si l'on n'y joint les œuvres », disait saint Paul, et le Seigneur ne fait point de cas de ceux qui l'appellent et ne vont point au-devant de lui.

« Si tu m'aimes, prouve-le-moi, disait l'art au contemplateur.

— Je te le prouverai », répondit-il.

Et il l'a prouvé de la bonne manière.

Rien n'est plus capricieux que le beau, ni plus coquet, ni parfois plus décevant. Dieu, dont il émane, lui a permis de prendre à son gré tous les déguisements et tous les travestissements possibles, et de se disséminer, de se disperser à l'infini et par lambeaux. Il ressemble aux membres déchirés du poëte. Qui veut revoir la créature harmonieuse, doit ne point se tromper sur ces fragments épars, les trier soigneusement, délicatement, les rattacher l'un à l'autre, les recréer en quelque sorte. Les arts, dans leur multiplicité (et je dois m'en tenir ici à l'art du dessin, de la peinture et de la sculpture), nous montrent des aspects variés sans cesse de la beauté, qui ne sera complète et satisfaisante pour nous que le jour où nous aurons atteint notre idéal. Ce jour viendra-t-il ?

Le contemplateur, pareil aux paladins du moyen âge, prit la croix du guerrier et le bâton du pèlerin en l'honneur de sa dame à lui aussi.

« Comme Dante à la poursuite de Béatrix, pensait-il, je traverserais pour elle l'Enfer et le Purgatoire, et j'irais la chercher dans les orbes du Paradis. »

Il n'y a pas mal d'enfers et de purgatoires parmi nos luttes et nos travaux d'ici-bas.

« Quand j'aurai pu la voir enfin, si non face à face, au moins un peu mieux qu'on ne l'a vue jusqu'ici, je la montrerai aux autres, disait encore l'artiste, et tous affirmeront que je ne me trompais pas et que mon amour était un bel et noble amour. »

On put alors le rencontrer lui-même, au nord et au midi, en Italie et en Allemagne, en Espagne et en Angleterre, frappant aux portes des musées et des bibliothèques, des églises et des couvents. Les fatigues le courbaient souvent dès le milieu du jour, et il a connu plus d'un soir le découragement. Mais Béatrix se révélait de nouveau à ses yeux, il sentait à son front le vent du voile de la beauté qui fuyait devant lui, et il recommençait sa marche. Saint Augustin, dans un autre ordre d'idées, s'écriait : « J'ai travaillé et j'ai sué dans l'indigence du vrai et du beau. » M. Curmer a connu à sa manière les travaux et les sueurs de saint Augustin.

C'était Béatrix qu'il aimait, mais c'était aussi Galathée, la nymphe espiègle qui jette des fruits au berger, son amant, qui rit et l'agace, et se cache entre les saules, mais qui ne laisse pas de vouloir être reconnue au passage. Le contemplateur et l'artiste la voyait aussi, comme à la dérobée, et, chaque fois, s'aidant de la plume ou du crayon, ou du pinceau, mais surtout de l'appareil du photographe, il en fixait un regard, un sourire, une grimace même : la grimace de la beauté est une grâce encore. Les tableaux oubliés, les manuscrits enfouis dans la poussière comme les manuscrits et les tableaux exposés à la vénération du monde, les psautiers, les missels, les antiphonaires, les bréviaires, les vitraux des cathédrales, il mettait la main et l'œil partout. Que de merveilles il a retrouvées dans ces patientes études! Il aurait découvert l'Amérique. Le génie, c'est la patience — et le goût!

Dix autres auraient fait fortune pendant que notre amoureux courait infatigable à travers la France et l'Europe et ne se lassait pas de chercher, de reviser, de comparer, de grouper et de préparer des œuvres aussi téméraires qu'honorables.

On peut appliquer à M. Curmer, cet amant excessif et prodigue de la beauté traduite ici-bas par les belles lignes et les belles couleurs, ces mots de Joseph Joubert : « Il est une espèce d'hommes que l'amour des arts possède tellement, qu'ils ne regardent plus l'art comme une chose qui est faite pour le monde, mais le monde, les mœurs, les hommes et la société, comme des choses qui sont faites pour l'art. » Ces hommes-là, je le crains du moins, ne sont pas irréprochables au gré d'une certaine philosophie sèche et d'une certaine doctrine hargneuse; mais que les philosophes et les doctrinaires s'arment d'anathèmes et de pavés, je ne veux avoir, moi, que des louanges sur la lèvre et des couronnes dans les mains.

Depuis quelques années, M. Curmer a publié successivement *l'Imitation de Jésus-Christ*, le *Livre d'Heures de la reine Anne de Bretagne, les Évangiles*, etc. Ce fut de toutes parts un cri d'admiration. Les manuscrits, à dater du VIIIe siècle, étaient copiés à s'y méprendre, et, page à page, l'art se faisait voir dans ses métamorphoses les plus caractéristiques jusqu'au XVIIe siècle. Les échantillons choisis et rapprochés savamment révélaient dans M. Curmer, sous son modeste titre d'éditeur, un archéologue distingué et un studieux critique. Les *Heures de Maistre Estienne Chevalier* continuent brillamment des explorations si méritoires et des moissons si abondantes à travers les produits de la science et du talent des époques antérieures.

L'infatigable éditeur a compris que dans la sévérité et l'exactitude d'une reproduction choisie entre toutes, couverte des noms les plus glorieux des écoles françaises et de la Renaissance italienne, il y avait autre chose qu'un travail manuel, et que le progrès de l'art était intéressé à une œuvre si précieuse.

Il a appelé à lui les habiles artistes formés par l'application et l'étude, et il n'a rien marchandé pour obtenir des copies fidèles; grâce au zèle de pareils auxiliaires il a pu faire revivre, toutes brillantes et immortelles, les merveilles sommeillant

depuis des siècles dans les bibliothèques de l'Europe. Il a mis à profit la photographie et surtout la chromo-lithographie, arrivées désormais à cet état de perfection que MM. *Pralon*, *Regamey*, *Daumont*, *Walter* et bien d'autres ont réalisé avec tant de succès au grand ravissement du public, qui les a applaudis comme une apparition révélant un art nouveau.

Aussi nous pouvons le dire avec certitude, ces incomparables livres, l'*Imitation*, les *Heures d'Anne de Bretagne*, *les Évangiles* et l'œuvre de *Foucquet*, formeront un musée complet de l'art des miniaturistes aux plus belles époques où cet art a fleuri, et ils seront recueillis avec empressement dans l'avenir par tous les amis de l'art et de la science.

L'anagramme de son nom a fourni à M. Léon Curmer (Henri) la plus enviable devise qu'on puisse montrer et pratiquer au temps où nous sommes : *L'or rien ne me cure!* Il a jeté l'or, en effet, et l'hermine et la pourpre, et toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, sur les feuillets de ses livres, et il a tout semé à pleines mains. Il savait bien, l'homme intelligent et profond, que si la Sibylle a dit un jour : *Ne sint ludibria ventis!* cela ne peut aller qu'aux papiers de Banque et de Bourse; les autres, moins fragiles, dominent le vent et lui commandent.

Très-honoré Monsieur,

M. Steinle, conservateur du Musée de Francfort-sur-le-Mein.

Il y a peu de jours j'ai reçu, par l'entremise du consul français, l'envoi que vous avez eu la bonté de me faire de l'œuvre complète de Jehan Foucquet, dont vous me faites cadeau. En vous assurant que la possession de cette œuvre d'art si éminente me rend très-heureux, je vous exprime par la présente mes remercîments les plus chaleureux et les plus dévoués, et je vous félicite d'avoir accompli cette tâche dont je sais parfaitement apprécier la difficulté. Je trouve que l'ornementation du livre est magnifique, et les suppléments que vous y avez ajoutés sont intéressants au plus haut degré; mais la propagation toujours plus étendue de ces œuvres d'art pénétrées véritablement du christianisme est un mérite qu'il faut vous attribuer tout spécialement. — En vous exprimant encore une fois, très-honoré Monsieur, mes remercîments, je reste, avec la plus haute considération,

Votre très-dévoué serviteur.

Edw. Steinle.

Francfort, le 8 février 1867.

PARIS. — IMPRIMERIE JOUAUST, RUE SAINT-HONORÉ, 338.

Tables
des
Matières

DESCRIPTION DES ORNEMENTS

ACCOMPAGNANT LE TEXTE

DU

LIVRE D'HEURES

DE

Me ESTIENNE CHEVALIER

BORDURES TYPOGRAPHIQUES

ACCOSTANT LE TEXTE DESCRIPTIF.

Nous avons donné dans les ÉVANGILES des figures tirées du livre de SCHOPPERUS; nous en augmentons le nombre aujourd'hui. Cet ouvrage est intitulé : *De omnibus illiberalibus sive mechanicis artibus humani ingenii sagacitate atque industria, jam inde ab exordio nascentis mundi usque ad nostram ætatem, adinventis, luculentus atque succinctus liber, auctore Hartmanno* SCHOPPERO *Novoforensi* NORICO, MCCCCCLXXIIII. *Impressum Francofurti ad Mænum, apud Georgium Corvinum, impensis Sigismundi Caroli Feyerabent.*

« Livre succinct et clair traitant de tous les arts *illibéraux* ou mécaniques inventés par la sagacité et l'industrie de l'esprit humain, depuis la naissance du monde jusqu'à notre époque, par Hartmann SCHOPPERUS, de Neumarke en Norique, 1574. Imprimé à Francfort sur le Mein, chez Georges Corvin, aux frais de Sigismond-Charles Feyerabent. »

Cette édition de 1574 est la réimpression d'une première, datée aussi de Francfort, mais de 1568.

Ce petit livre est très-curieux; il contient 130 jolies gravures sur bois, représentant les divers personnages de la société depuis le Pape jusqu'aux artisans travaillant chacun de son métier dans son atelier. Ces gravures ont été faites par JOSSE AMMAN ou JOST AMMON, dessinateur et peintre allemand, né à Zurich en 1535, mort en 1591 à Nuremberg.

Ces gravures sont remarquables par le costume et la reproduction des habitudes du XVIe siècle.

Chaque gravure est accompagnée dans l'original de dix vers

LE PAPE

LE CARDINAL

latins relatifs à la profession qu'exerce chaque personnage figuré.

ENTOURAGES LITHOGRAPHIQUES

DU TEXTE.

OFFICE DE LA VIERGE

TOUS LES DESSINS DE CES ENTOURAGES ONT ÉTÉ DISPOSÉS PAR M. HENRI GARD.

LORSQUE LES FORMES BOTANIQUES NE SONT PAS NOMMÉES, C'EST QU'ELLES N'ONT RIEN DE PRÉCIS.

Page **1re**. Les motifs de cette page sont tirés :

1° Du manuscrit n° 1007 (ancien catalogue) de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (HEURES LATINES dites le MANUSCRIT ROSE);

2° Du manuscrit n° 45, *même bibliothèque* (HEURES LATINES).

Ces deux manuscrits ont été peints en France vers 1450.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **2**. Elle est composée avec des motifs tirés de deux manuscrits :

1° *Bibliothèque publique de* GRENOBLE; le manuscrit n° 1011 (ancien catalogue), dit le MANUSCRIT ROUGE, heures latines, commencement du XVIe siècle français,

2° *Bibliothèque publique de* LYON, palais des Arts, fonds Lambert, armoire I; le manuscrit n° 22, heures latino-françaises.

STYLE QUINZIÈME SIÈCLE FRANÇAIS.

Notre page fait présager par son style l'aurore de la RENAISSANCE FRANÇAISE.

On remarque dans cette page des *épis de blé barbu* (GRAMINÉES) et des fleurs de PAPILLONACÉES sans forme précise.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **3**. Composée avec des motifs tirés de deux manuscrits :

1° Le manuscrit n° 244 de la *Bibliothèque publique de* LYON

(Heures). Ce manuscrit, peint en France vers 1590, a appartenu, d'après une note, à George des Oches ;

2° Le manuscrit n° 22 de la *Bibliothèque publique de* Lyon, palais des Arts, fonds Lambert, armoire I.

On remarque dans cette bordure, en haut, à droite, des gesses des marais (*Lathyrus palustris*, Linné), vulg. pois de serpent, fam. des Légumineuses, plante herbacée grimpante ; et au-dessous des fleurs de fumeterre officinale (*Fumaria officinalis*, Linné), plante herbacée des champs, indigène, fam. des Fumariées.

Ces fleurs et celles de gesse sont répétées dans toute la bordure.

RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. Werner.

Page **4**. Les motifs sont tirés du manuscrit n° 1018 de la *Bibliothèque publique de* Lyon (Plinius, Pline, texte *latin*).

Ce manuscrit a été peint en Italie vers 1400. Transporté en France, il y a appartenu, selon une note, à « *Claudius* de Rota, « *doctor medicus Mons Brisonensis.* »

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. Leroux.

Page **5**. Ces motifs sont tirés du manuscrit n° 650-11 de la *Bibliothèque publique de* Grenoble (Heures latines).

Ce manuscrit a été peint en France vers 1450.

STYLE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. Werner.

Page **6**. Ces motifs sont empruntés à un manuscrit de la *Bibliothèque de l'*Arsenal *de Paris*, théologie latine, n° 255, Heures latines, ayant appartenu au *marquis de* Paulmy. 1480.

On trouve dans la bande de gauche des *cucubales baccifères* (Caryophillées) indigènes, et au bas des fleurs de *grand soleil* (Composées).

FRANCO-FLAMAND.

Chromolithographie de Mlle d'Aligny.

Page **7**. Cette page provient de la *Bibliothèque publique de* Lyon, palais des Arts, collection Lambert, armoire I, manuscrit n° 22, Heures latino-françaises. Il est en parchemin in-8. Peint en France vers 1400-1420.

Les feuillages qui forment cet ornement rappellent les *feuilles* de *Circium oleraceum* (Composées).

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle d'Aligny.

L'ÉVÊQUE

LE PRÊTRE

Page **8**. Le manuscrit d'où cette page est tirée appartient à la *Bibliothèque de l'*ARSENAL *de Paris,* n° 201, théologie latine.

C'est un ÉVANGÉLIAIRE in-f° en parchemin d'environ 160 ff. Ce manuscrit est orné d'une multitude de miniatures dont quelques-unes ont du mérite. On y trouve un grand nombre de cadres largement traités en camaïeu ; ce sont les plus beaux camaïeux à quatre teintes que l'on puisse voir. Ce ms. a été peint en France, sous des influences flamandes, vers 1470.

On trouve plusieurs fois répété cet écusson : de *gueules, semé de trèfles d'or, chargé de deux bards adossés d'or*, et cette devise : EN TOUT HONNEUR REDOUBTE ! Cet écusson est celui de *Simon, comte de* NESLES.

On trouve encore collées sur les pages de ce manuscrit un certain nombre de capitales à personnages coupées dans un manuscrit italien.

Les capitales du manuscrit lui-même sont superbes.

Les feuillages de cet ornement rappellent imparfaitement les feuilles de *Lichen frangiferum*.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **9**. Les motifs de cette page sont tirés du manuscrit n° 1084 de la *Bibliothèque publique de* LYON (BIBLE EN ITALIEN).

Ce manuscrit a été peint à Florence en 1450.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **10**. Cette page est composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 22 de la *Bibliothèque publique de* LYON, palais des Arts, collection Lambert, armoire I (HEURES LATINO-FRANÇAISES).

Ce manuscrit a été peint en France vers 1400, probablement en Touraine, car le château peint en camaïeu présente les caractères de l'architecture tourangelle.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **11**. Cette page est composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 38 de la *Bibliothèque publique de* LYON, palais des Arts, fonds Adamoli.

Ce manuscrit (HEURES LATINES EN LATIN) a été peint en France vers 1400. Peut-être serait-il permis d'induire des fleurs de lis entrant dans son ornementation qu'il a été exécuté pour une personne de la famille royale.

Les grappes qui se trouvent dans la seconde fleur de lis, à droite, rappellent le *troène* (OLÉINÉES).

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **12**. Les motifs de cette page sont tirés du manuscrit n° 850 de la *Bibliothèque publique de* LYON (MISSALE SEDIS LUGDUNENSIS).

Ce manuscrit a été peint vers 1400-1420, et probablement à Lyon. Il présente une expression du STYLE OGIVAL TERTIAIRE dans le midi de la France.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **13**. Le manuscrit qui a fourni cette page appartient à la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, sous le n° 1003 C'est un missel en parchemin grand in-4°. Il a appartenu au président EXPILLY et a été peint en France vers la fin du XVe siècle.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Melle D'ALIGNY.

Page **14**. La page dont ces motifs sont tirés appartient à la copie de la SFORZIADA (Vie de *François* SFORZA), qui est au *Musee britannique*.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **15**. Ces motifs sont tirés de trois manuscrits :

1° Du manuscrit n° 1018 de la *Bibliothèque publique de* LYON (PLINIUS);

2° Du manuscrit n° 779 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (*de re uxoria*);

3° D'un manuscrit exécuté, dit-on, pour *Hercule* D'ESTE.

Ces trois manuscrits ont été faits vers 1450.

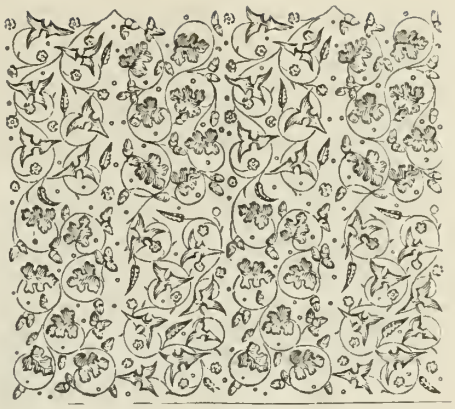
RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M WERNER.

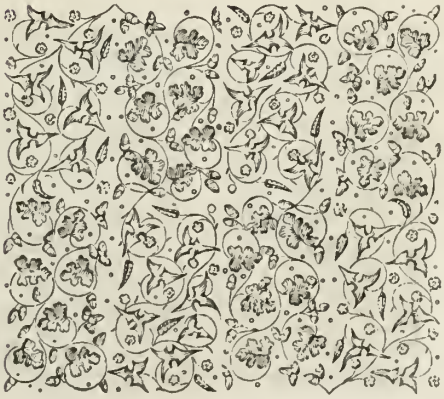
Page **16**. Le manuscrit d'où cette page est tirée appartient à la *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS, sous le n° 273.

Ce sont des HEURES en latin, sur parchemin in-4° de 90 ff. Sa reliure est en maroquin rouge, encadrée de fers dorés; elle n'est pas la reliure primitive. Miniature en tout médiocre. L'ornementation riche, mais lâchée et bizarre. Elle est empreinte de l'exagération allemande.

Ces Heures ont été peintes pour CLAUDE, *cadet de la maison de Lorraine, premier duc de Guise* et chef de cette maison (né en 1525, mort en 1550), père du cardinal de Lorraine, de Marie Stuart et du premier Balafré.



LE MOINE



L'EMPEREUR

Ces Heures offrent à plusieurs reprises l'écusson de la maison de Lorraine : GUISE.

RENAISSANCE FRANCO-ALLEMANDE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **17**. Motifs tirés du manuscrit n° 139 grec. *Bibliothèque impériale*, PSAUMES ET PROPHÉTIES en grec, manuscrit in-4° parchemin écrit à Constantinople dans le courant du Xe siècle.

Ce manuscrit est orné de plusieurs peintures plus anciennes que lui, et dont deux, celles des folios 1 et 2 verso, ont été exécutées de 700 à 800. Elles ont été empruntées à des manuscrits gréco-romains, copiées telles qu'elles étaient, et de païennes rendues chrétiennes seulement par l'adjonction des nouveaux noms.

Il est très probable que l'artiste byzantin, en reproduisant la miniature gréco-romaine, en a en même temps reproduit les bordures, et que celles-ci sont un rare et précieux reste de l'ornementation des manuscrits antiques.

STYLE GRÉCO-ROMAIN.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **18**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 292, armoire 2, bibliothèque Lambert, *Palais des arts à* LYON. —(*Passio*), Passion, texte en latin.

Les fleurs qui ornent cette page sont des œillets (CARYOPHYLLÉES).

Ce manuscrit a été peint en France vers 1450.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **19**. Page composée avec des motifs tirés du n° 255. Théologie latine. *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS. (HEURES LATINES, dites du *marquis de* PAULMY.)

Manuscrit en 2 volumes, in-4° parchemin, reliure maroquin rouge, du temps de Louis XIII.

En tête du premier volume se lit cette note, attribuée au *marquis de* PAULMY :

« Ce beau manuscrit en deux volumes ne m'a coûté que « deux louis, mais il vaut davantage ! et il n'est sûrement que « de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe ! »

Quel sujet de réflexion !

Ce manuscrit a été peint au moins par trois artistes ; il est ordinaire quant aux miniatures ; quant à l'ornementation, il est parfait : chose très-rare, le sentiment réel de la nature

n'y exclut pas l'imagination, l'exécution achevée n'y dégénère jamais en sécheresse; tantôt superbe, tantôt champêtre, il est brillant de poésie.

Les fleurs de cette page sont des fumeterres : FUMARIÉES.

Ce manuscrit a été peint vers 1450, dans le style flamand, en France et par des Italiens unis à des Français.

Il a été probablement peint pour les *ducs de Bourgogne*.

STYLE GOTHIQUE TERTIAIRE FLAMAND.

Chromolithographie de M. WERNER

Page **20**. Page dont les motifs sont tirés du MISSEL d'INNOCENT VIII, ayant appartenu à GÉRARD, duc de Ferrare, et appartenant à M le marquis d'HERVEY DE SAINT-DENYS.

1480. — STYLE ITALIEN

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **21**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 79, grec, *Bibliothèque impériale de* PARIS (Excerpta ex sancto Joanne Chrysostome cum figuris), XIe siècle grec, et d un dessin conservé dans *les Vieux Monuments chrétiens de Constantinople*, *par* SALZEMBERG.

ONZIÈME SIÈCLE GREC.

Chromolithographie de Melle D'ALIGNY.

Page **22**. Motifs tirés du manuscrit n° 518. (Flavius Josèphe, De antiquitate Judeorum) *Bibliothèque Mazarine de* PARIS

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M OLLÉ.

Page **23**. Motifs empruntés à la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE; manuscrit n° 338, PSEAUTIER, manuscrit sur parchemin, provenant probablement de l'ancienne bibliothèque de la Grande-Chartreuse.

Ce manuscrit a été peint dans le nord de l'Italie, en Lombardie, dans le courant du XIIe siècle, par des peintres pénétrés de l'esprit byzantin, et peut-être par des moines grecs.

DOUZIÈME SIÈCLE GRÉCO-LOMBARD.

Ce manuscrit a de grands rapports avec le manuscrit n° 550. grec, de la *Bibliothèque impériale de* PARIS.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **24**. Motifs tirés du manuscrit n° 421 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE; il a dû être peint dans le nord de la France, et probablement à Saint-Denis, vers 1350.

ÉCOLE OGIVALE SECONDAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

LE ROI

LE PRINCE

Page **25**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 19 (collection LAMBERT, armoire I) de la *Bibliothèque du palais des Arts à* LYON. (HEURES LATINES dites HEURES ANCIENNES.) Elles ont appartenu à un nommé LEGALLO.

Ce manuscrit sur vélin a près de 500 pages, minuscule gothique, une colonne; très-petit format in-16; il a été peint avec le plus grand soin dans le nord de la France, vers 1400.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **26** Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 1109 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (HEURES EN LATIN), peint en France vers 1500.

COMMENCEMENT DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **27**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 1004 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (HEURES EN LATIN).

Ce manuscrit a été peint en France vers 1450.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **28**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 76 (*Belles lettres latines*), *Bibliothèque de l'*ARSENAL *de Paris*, intitulé EPISTOLÆ PII SECUNDI, PONTIFICIS MAXIMI; il a été peint en Italie vers 1480 pour un duc de Milan.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **29**. Motifs tirés du manuscrit n° 296, *Théologie latine*, *Bibliothèque de l'*ARSENAL *de Paris*. Ce sont des HEURES LATINES suivies de *Prières en français*; petit in-4° parchemin.

Ce manuscrit a été peint dans le nord de la France, aux environs de Paris, vers 1450.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **30**. HEURES EN LATIN appartenant à la *Bibliothèque de l'*ARSENAL; manuscrit, *Théologie latine*, n° 252; vélin in-4°, *Calendrier en français*.

Ces HEURES ont appartenu à la famille CHARTIER; elles ont été peintes dans le centre de la France vers 1400.

ÉCOLE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAISE

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **31**. Motifs tirés de la *Bibliothèque publique de* LYON, manuscrit n° 1085 ; BIBLE en italien ; 1450.

STYLE FLORENTIN, RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **32**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 1007 (ancien catalogue) *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ce manuscrit (HEURES LATINES), petit in-4°, vélin, relié en velours rose, a été peint vers 1450 dans le nord de la France. Les fleurs qui ornent cette page sont des lentilles d'eau, *Lemna polyrhiza*, LEMNACÉES.

RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **33**. Cette page provient de la *Bibliothèque impériale*, manuscrit n° 714, fonds SAINT GERMAIN latin ; jadis bibliothèque *Coislin*, n° 948 (1732). HEURES EN LATIN, in-4°, vélin Reliure de 1650, maroquin rouge avec ornements classiques et ce chiffre : P. M. S. F Acette époque, deux écussons ont été repeints dans le volume : 1° *D'azur au chevron d'or accompagné en chef de deux étoiles d'or et en pointe d'un agneau passant d'argent;* 2° *D'azur à la faux d'or accompagnée de trois roses de même.* Les anciennes gardes sont perdues. Le calendrier est en français; écriture, minuscule gothique française à une seule colonne; miniatures, capitales et bordures peintes; toutes les pages sont encadrées; miniatures grossières, mais respirant une vie singulière, bordures d'une exécution terne et lâchée, mais remarquables par une très-grande quantité d'animaux et de fleurs animées.

1400. — FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **34**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 255 ; théologie latine de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL.

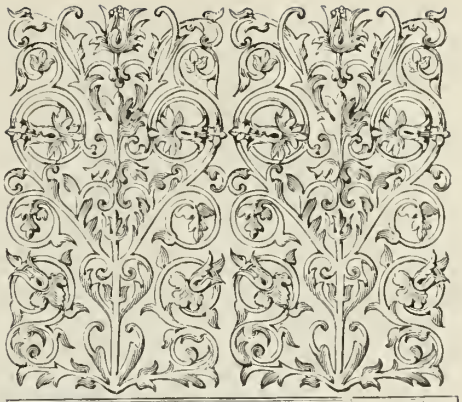
HEURES LATINES ayant appartenu au marquis de PAULMY.

On trouve dans cette page la pensée des champs, *Viola arvensis* (VIOLARIÉES).

1450. — FRANCO-FLAMAND.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **35**. Motifs tirés de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL ; théologie latine, n° 292 HEURES LATINES, un volume in-8°, parchemin, 141 feuillets. Ce manuscrit a été peint en France, vers 1400; il est éclectique et a été peint dans l'esprit français, mitigé par des influences italiennes et flamandes. Il a été relié pour la seconde fois vers 1580; reliure curieuse, à com-



LE GENTILHOMME

LE SAVANT

partiments gaufrés et peints. Le calendrier est écrit en français.

On lit sur la garde cette note tracée en cursive de transition, 1590 : (« Ce livre a esté donné à moy René Lepelletier par ma chère mère, Louise Fréart de Vaubrun. ») Ce manuscrit a appartenu depuis : 1° A Mademoiselle Deversay; 2° A Demoiselle Marie-Gabrielle Gourse des Arcis; 3° A Jacques-Étienne Grillon, prêtre à Saint-Jacques-la-Boucherie (11 avril 1759); 4° A Charles-Adrien Picard (1778). On trouve dans cette page des *iris* et des *œillets*.

Style éclectique.

OGIVAL TERTIAIRE FRANCO-ITALO-FLAMAND.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **36**. Même provenance que la page 33.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **37**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 848 de la *Bibiothèque publique de* LYON. MISSEL en latin. Ce missel a appartenu à un nommé GAY; il a été peint en France, vers 1400. On trouve dans cette page des fleurs de LILIACÉES et des fleurs de fantaisie.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **38**. Manuscrit de la *Bibliothèque impériale*, n° 1517, fonds SAINT-GERMAIN latin. HEURES en latin, vélin, in 8°. Données à l'abbaye par le duc de Coislin. Reliées en velours noir par les bénédictins. C'était un des livres d'HEURES au service personnel des moines; ils en avaient 54. Pas de notes sur les gardes; écriture à une colonne, demi-cursive gothique; il y a des miniatures; chaque page encadrée; caricatures françaises sur les marges; fleurs françaises.

Manuscrit peint en France, vers 1450.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **39**. Manuscrit de la *Bibliothèque impériale*, n° 8890 latin; jadis n° 466 supplément latin. In-folio parvo, vélin très-beau, 80 feuillets notés, une quinzaine de feuillets postérieurs. Écriture sur deux colonnes, très-grosses minuscules gothique carrée. Reliure primitive, cuir gaufré avec fleurons et fleurs de lis; il y a un grand nombre de capitales très-originales. 18 grandes pages avec miniatures et cadres. Ce manuscrit, MISSEL LATIN, renferme l'*Office de toutes les grandes fêtes propres à la* SAINTE-CHAPELLE. Première page : l'écu de France couronné, entouré du collier de Saint-Michel, supporté par deux beaux

anges, trois L autour de l'écu; en bas : LUDOVICUS REX FRANCORUM (style de 1490). Donc, ce manuscrit a été fait par ordre de Louis XII. F° 12. Consécration de la Sainte-Chapelle. F° 21. Translation du Chef de saint Louis. F° 33. Reliquaire de la Sainte-Couronne. F° 59. Saint Louis sur le trône. F° 66. Tous les reliquaires de la Sainte-Chapelle. Ce manuscrit, curieux sous tous les rapports, a été peint en France, à Paris, vers 1500.

RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **40**. Page dont les motifs sont tirés d'un manuscrit de la *Bibliothèque publique de* LYON (Palais des Arts), bibliothèque LAMBERT, n° 19, armoire I. HEURES LATINES, dites *Heures de Le Gallo*, parchemin, petit in-16, 500 pages. Manuscrit peint dans le nord de la France, vers 1420. Il y a dans cette page des fleurs d'*œillet*, des *feuilles de vigne* et des *grappes de raisin*.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **41**. Manuscrit de la *Bibliothèque Mazarine*, n 835. HEURES latino-françaises; in-12, vélin, reliure moderne, gardes perdues, quelques notes peu lisibles; on peut lire cependant, tracées en cursive de 1480, ces mots : *Joannes Vostre*, et ailleurs : *Vostre*, Calendrier en français, titres et prières en pur français du Nord Ce manuscrit a été peint en France, vers 1420; il a été fait sous l'influence des manuscrits anglais, cela est certain; peut-être a-t-il été peint à Paris ou en Normandie pendant l'occupation anglaise.

ÉCOLE OGIVALE SECONDAIRE FRANÇAISE

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **42**. Cette page est composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 4 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE.

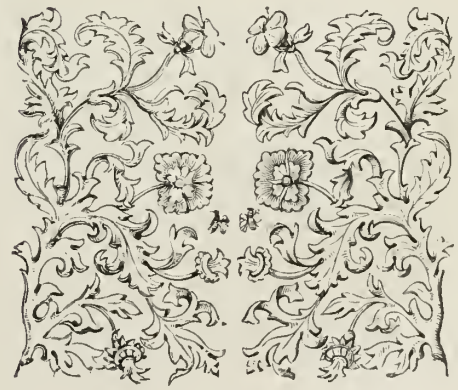
Ce manuscrit présente plusieurs systèmes d'ornementation, les uns romans, les autres visigothiques, les autres byzantins; c'est parmi ceux-ci qu'a été prise notre page; elle offre un caractère non-seulement byzantin, mais encore asiatique.

Ce manuscrit a probablement été peint par des moines grecs, de 1000 à 1100, dans le midi de la France, ou en Lombardie, mais plutôt en Lombardie.

ÉCOLE LOMBARDO-GRECQUE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

LE PHILOSOPHE



LE FOU DE COUR

Page **43**. Cette page est composée avec le manuscrit n° 255 (théologie latine) de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL.

HEURES latines, dites *Heures du marquis de* PAULMY. Volume Ier, folio 34 recto, XVe siècle. On trouve dans cette page des fleurs de *Renoncules aquatiques* (RENONCULACÉES). ROSACÉES.

STYLE FRANCO-FLAMAND.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **44.** Manuscrit de la *Bibliothèque Mazarine*, n° 826.

HORÆ LATINÆ, in-8°.

1450. — FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **45**. Manuscrit de la *Bibliothèque de* LYON, palais des Arts, n° 30. CHRONIQUES DE SAINT-DENYS. Manuscrit de premier ordre; vélin, grand in-folio; texte, deux colonnes; très-belle minuscule gothique française; ornement et capitales du plus grand style; grand nombre de peintures ayant trait à l'histoire de France; il est d'une belle exécution et d'une belle conservation. Il a été peint en France, et probablement à Paris, de 1390 à 1400.

ÉCOLE OGIVALE SECONDAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **46**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 100 de la *Bibliothèque publique de* LYON. MISSALE ROMANUM. Ce Missel a quelques rapports avec le *Missel parisien* (ARSENAL, théologie latine, n° 182); mais il est moins élégant que lui et porte la trace des influences italiennes; il est très-probable qu'il a été peint dans le centre de la France, de 1400 à 1420.

Cette page contient des tulipes de fantaisie et des pétales de CRUCIFÈRES et de CARYOPHYLLÉES.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **47**. Page composée avec des motifs tirés d'un manuscrit sans numéro de la *Bibliothèque publique de* LYON. Ce manuscrit, MISSEL EN LATIN, dit le *Missel du legs Charvin*, a été fait par ordre de JEAN ROLLIN, cardinal-évêque d'Autun, mort en 1483; ce Missel a donc été peint en France, de 1450 à 1480.

On trouve dans cette page des fleurs de fraisier ou potentille (ROSACÉES).

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **48**. Manuscrit de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL (Paris),

théologie latine, n° 255; HEURES LATINES, ayant appartenu au marquis de PAULMY. Ce manuscrit date de 1450.

STYLE FRANCO-FLAMAND.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **49**. Manuscrit de la *Bibliothèque publique de* LYON, n° 723 DICTIS DE CRÈTE.

1480.— FLORENTIN-RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Pages **50—51**. Ces deux pages proviennent d'un GRADUEL de la *Cathédrale de Sienne*, peint par *Giovanni di* PAOLO, peintre siennois qui vivait au commencement du XVe siècle.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **52**. Manuscrit de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, n° 1007 (ancien catalogue). HEURES LATINES.

1450.— FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **53**. Manuscrit de la *Bibliothèque de l'Arsenal*, théologie latine, n° 255; HEURES LATINES dites *Heures du marquis* DE PAULMY.

1450. — FRANCO-FLAMAND.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Pages **54-55**. Ces pages sont composées avec des motifs tirés du manuscrit n° 1063 de la *Bibliothèque publique de* LYON (OFFICIUM BEATÆ MARIÆ). Ce manuscrit a été peint en France vers 1490.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **56**. Cette page est empruntée à la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE; manuscrit n° 1003. MISSEL ayant appartenu à EXPILLY.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **57**. Manuscrit de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE; n° 499 (RITUEL), commencement du XIIIe siècle. Ce manuscrit, provenant probablement de l'ancienne *Bibliothèque de la* GRANDE-CHARTREUSE, a été peint dans le Midi de la France, en Provence, ou dans le Nord de l'Italie. Il présente des majuscules lombardes caractérisées.

TREIZIÈME SIÈCLE LOMBARD.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **58**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 17-13 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE

LE DESSINATEUR

L'ENLUMINEUR

en latin provenant de la Grande-Chartreuse). Ce manuscrit, éclectique comme tant d'autres, présente des motifs tout à fait septentrionaux et des motifs empreints de l'esprit byzantin. Il a été peint dans le Midi de la France ou en Lombardie vers 1100. Notre page, sauf certains détails du Nord, présente le plus grand rapport avec l'ornementation byzantine un peu avant les croisades.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **59**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 1018 de la *Bibliothèque publique de* LYON (PLINE en latin). D'après une note, ce Pline a appartenu à « *Claudius de Rota doctor medicus Monsbrisonensis.* » Ce manuscrit a été peint à Florence de 1400 à 1450.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **60**. Manuscrit de la *Bibliothèque* MAZARINE, manuscrit n° 835. HEURES en latin et prières en français. Il a été peint dans le Nord de la France vers 1420, sous des influences anglaises.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **61**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 80 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (MÉTAPHYSIQUE D'ARISTOTE). Ce manuscrit a été écrit en 1491 par VENCESLAS CRISPUS Bohémien, sur l'ordre du roi Ferdinand. Ce roi a déposé ce manuscrit dans la *Bibliothèque* le seize des Calendes de novembre de la même année. — Ce manuscrit a un frère. *Bibliothèque impériale*, ancien fonds du roi, n° 495. — Dans les motifs que nous reproduisons, le peintre semble s'être inspiré de l'ornementation d'un manuscrit : CHRONIQUE DE LA CONQUÊTE DE GUINÉE (*Bibliothèque impériale*), qui appartient au XVe siècle portugais.

Cependant le n° 80 de Grenoble appartient en général à la RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **62**. Manuscrit de la *Bibliothèque de* LYON, n° 1055, HEURES LATINES dites *Heures de Le Maistre*. In-8° vélin, peint dans le Nord de la France vers le milieu du XVe siècle.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **63**. Manuscrit de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL, théologie latine, n° 290 B. HEURES LATINES in-8°. Le vélin en est

très fin. 378 feuillets tous peints; grand nombre de miniatures. Calendrier, titres en français. Ce manuscrit a été peint dans le Nord de la France, près de la Flandre, pour une veuve dont les initiales PY se retrouvent très-souvent dans ce manuscrit et dans cinq autres livres d'Heures existant également à l'Arsenal.

1450. — FRANCO-FLAMAND.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **64**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 17-13 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Bible en latin. Ce manuscrit présente plusieurs systèmes d'ornementation. Celui que reproduit notre page a le plus grand rapport avec l'ornementation byzantine à l'époque des croisades.

Notre page est donc le produit de l'influence byzantine en Lombardie ou dans le Midi de la France vers l'an 1100.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **65**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 21 de la *Bibliothèque publique du Palais des arts à* LYON, fonds Lambert, armoire n° 1. Ce manuscrit (OFFICE DE LA VIERGE) a été peint en France vers 1420.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **66**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 561 de la *Bibliothèque publique de* LYON (*Speculum humanæ salvationis*). MIROIR DE LA RÉDEMPTION DE L'HOMME — Ce manuscrit daté a été terminé en 1462. Il a été peint en France et probablement en Bourgogne; on pourrait conclure cela du style des nombreux édifices représentés dans ses miniatures.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **67**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 255 (*Théologie latine*) de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL *de Paris*, HEURES LATINES *dites* HEURES DU MARQUIS DE PAULMY; motifs tirés principalement du volume 1er, f° 16 r°. Ce manuscrit a été peint en France dans le style flamand, vers 1460.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **68**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 802 de la *Bibliothèque publique de* LYON (SPECULUM HISTORIALE). Ce manuscrit a été peint en France vers 1400.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

LE GRAVEUR SUR BOIS

LE PAPETIER

Page **69**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 70 de la *Bibliothèque publique de* LYON (COLLECTARIUS SUPER LIBRUM PSALMORUM). COLLECTARIUS *sur le livre des Psaumes*. Ce manuscrit, daté 1374, a été peint en Italie, et probablement à Florence.

FIN DU MOYEN AGE ITALIEN.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **70**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 387 de la *Bibliothèque publique de Lyon*. Ce manuscrit renferme des prières adressées aux Saints de l Église romaine et a probablement été peint à Rome vers 1400.

FIN DU MOYEN AGE ITALIEN.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **71**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 218 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ce manuscrit, LIVRE DE PRIÈRES, a été peint en Italie, et probablement à Rome, vers 1400.

FIN DU MOYEN AGE ITALIEN.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **72**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 1109 (HEURES) de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ce manuscrit a été peint en France vers 1500. Il représente l'extrême décadence du style ogival français tertiaire.

AURORE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **73**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 1057 de la *Bibliothèque publique de* LYON (HORÆ LATINÆ). Ce manuscrit a été peint en France vers 1400.

ÉCOLE OGIVALE SECONDAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **74**. Motifs tirés de deux manuscrits de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, le manuscrit n° 392 et le manuscrit n° 354. Ces deux manuscrits ont été apportés à Grenoble par le président EXPILLY, au retour de son voyage en Italie. Ils ont été peints en Italie vers 1480.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **75**. Page tirée d'un manuscrit de la *Bibliothèque Mazarine à* PARIS, n° 518 (FLAVIUS JOSÈPHE, *de Antiquitate Judæorum*). Manuscrit de deux styles, l'un italien, l'autre français, peint vers 1480.

RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **76** Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 23 de la *Bibliothèque publique de* LYON, *Palais des arts*. ROMAN DE LA ROSE dit *de Franciscus* DE PONNAT. Manuscrit peint en France vers 1350. Ce très-ancien exemplaire du roman de la Rose a appartenu à François de Ponnat. Messieurs de Ponnat (ils étaient deux frères) étaient en 1562 conseillers au parlement de Grenoble. Riches et influents, ils avaient beaucoup contribué à l'introduction de la Réforme en Dauphiné. Éclairés et savants, ils avaient rassemblé une très-belle collection de livres et de manuscrits. Cette collection a enrichi la Bibliothèque publique de Grenoble. Il existe dans la bibliothèque *du Palais des arts à* LYON quelques manuscrits qui leur ont appartenu; on ne sait comment ils y sont arrivés.

ÉCOLE OGIVALE SECONDAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **77.** Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 70 de la *Bibliothèque publique de* LYON (COLLECTARIUS *super librum Psalmorum*). Ce manuscrit a été peint en Italie, et probablement à Florence, en 1374.

FIN DU MOYEN AGE ITALIEN.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **78**. Page tirée du manuscrit n° 813 de la *Bibliothèque* MAZARINE *de Paris* (HEURES EN LATIN).

1450. — FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **79**. Page tirée du manuscrit n° 1011 (ancien catalogue), dit le *Manuscrit rouge* (HEURES LATINES). *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. 1500. — Français.

RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **80**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 366 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE EN LATIN, dite *Bible de Lesdiguières*). Ce manuscrit était la Bible à l'usage personnel du duc de Lesdiguières, gouverneur de la province du Dauphiné, connétable de France, mort vers 1620. Ce manuscrit présente des formes d'ornementation qui n'ont encore été classées nulle part; il est très-probable cependant qu'il a été peint dans le midi de la France, pendant le courant du DOUZIÈME SIÈCLE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **81**. Page dont les motifs sont tirés d'un manuscrit de

LE RELIEUR

ORFÈVRE ALLEMAND

la *Bibliothèque publique de* LYON. Ce manuscrit, un MISSEL LATIN, est sans numéro; il est désigné sous le nom de *Missel du legs Charvin*. Il a été peint par ordre de Jean Rolin, cardinal-évêque d'Autun, mort en 1483. Notre page peut donc être considérée comme une expression de la décadence extrême du style gothique tertiaire dans le centre de la France.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **82**. Page tirée du manuscrit n° 406 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, POÉSIES DE CHARLES D'ORLÉANS, manuscrit parchemin, in-f°, Paris. Écrit vers 1440 par Antoine *Astésan*, secrétaire du prince.

1450. — FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **83**. Page tirée d'un manuscrit n° 218 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. MISSALE, manuscrit in-f°, parchemin. Ce manuscrit a été peint à Rome, en style classique, vers 1450.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **84**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 135 de la *Bibliothèque publique de* LYON (BIBLIA SACRA). Ce manuscrit présente un grand nombre de formes ornementatives neuves et encore sans précédents dans les recueils imprimés; il est permis cependant de penser avec quelque certitude qu'il a été peint dans le midi de la France, au commencement du XIIe siècle.

STYLE ROMAN PRIMITIF.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **85**. Page tirée du manuscrit n° 216 T de la *Bibliothèque* MAZARINE *de Paris*. (MISSALE) vélin, in f°, 337 feuillets, reliure moderne en veau jaune. Le manuscrit ne présente aucune note; on y trouve seulement un écusson peint : *écartelé, au 1 et 4, d'or au porc passant de sable; au 2 et 3, d'argent au chef de gueules*. Cet écusson est celui du personnage pour lequel le missel a été peint : quel est-il? Il contient grand nombre de belles majuscules, de belles capitales; dans celle-ci, de petites miniatures non sans mérite; nombreuses pages encadrées, gros animaux fantastiques et fleurs. Ce manuscrit a été peint dans le nord de la France, vers 1400.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **86**. Page dont les motifs sont tirés d'un manuscrit arabe du *Palais des arts à* LYON, n° 255, *Bibliothèque Lambert*,

armoire I (L'ALCORAN), et d'un manuscrit arabe, sans numéro, de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Nous sommes sans renseignement sur le second de ces manuscrits ; quant au premier, il renferme le texte de l'Alcoran écrit sur papier. Il a été apporté du Maroc en France par un ambassadeur, dans le courant du XVIIe siècle.

STYLE QUINZIÈME SIÈCLE ARABE MAROCAIN.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **87**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 1055 de la *Bibliothèque publique de* LYON (HEURES). Ces heures, dites *de Le Maistre*, ont été peintes en France au commencement du XVIe siècle.

AURORE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **88**. Même origine que la page 85.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **89**. Page tirée du manuscrit n° 4 (GREC), de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL *à Paris* (ÉVANGILES EN GREC). IXe siècle grec.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **90** Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 22 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (VIE DE SAINT BRUNO ET HOMÉLIES). Ce manuscrit provient de la *Grande-Chartreuse*. On lit en tête : « *La vie de notre père Bruno.* » La première partie, contenant *la Vie des saints*, est du XIVe siècle. La seconde partie, contenant les Homélies, est du XIIe siècle et présente une très grande quantité de systèmes d'ornementation absolument neufs et d'une extrême variété. C'est de cette seconde partie que nous avons tiré les éléments de notre page. Ces éléments sont d'origine grecque, mais les sources grecques ont été modifiées en Occident. Où l'ont-elles été? Dans le midi de la France? dans le nord de l'Espagne? en Lombardie? sur les bords du Rhin? C'est ce qu'il est impossible de préciser en l'état de la science des manuscrits.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **91**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 139 de la *Bibliothèque publique de* LYON (PSALTERIUM DAVIDIS). D'après une note, ce manuscrit a appartenu à un nommé *Fantin*. Ce manuscrit doit être considéré comme une expression très-curieuse et très-rare de l'ornementation des manuscrits dans le midi de la France, et probablement en Languedoc, vers 1500 Il rappelle l'ancien style provençal

L'ARMURIER

LE MONÉTAIRE

(Voir, à Grenoble, le *bréviaire de Dié;* à Lyon, le *bréviaire d'Amor*). Vers 1500, en Languedoc, l'art d'orner les manuscrits se mourait; il brillait encore dans le nord de la France et en Italie : il ne devait pas y briller longtemps. L'écusson qui occupe le bas de notre page est celui de la province de Vivarais : *semé de* FRANCE *à la bordure d'or chargé de huit écussons d'azur.*

Chromolithographie de M. WERNER

Page **92**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 57 de la *Bibliothèque publique de* LYON (BIBLE EN LATIN). Ce manuscrit a été peint vers le commencement du XIIIe siècle, et très-probablement en France; il appartient à l'école ROMANE FRANÇAISE PRIMITIVE. N'est-il pas curieux de mettre cette page en face de la page 95 et de démontrer ainsi que dans notre pays l'ornementation romane dans les manuscrits était entièrement d'origine grecque ?

ÉCOLE ROMANE FRANÇAISE PRIMITIVE.

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **93**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 76 de la *Bibliothèque de l'*ARSENAL (*Belles lettres latines*, PII SECUNDI LITTERÆ).

1480. — MILANAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **94.** Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 13 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE EN LATIN), provenant de l'ancienne bibliothèque de la Grande-Chartreuse, antérieure à l'incendie de 1562 — (1536 *et in mense novembri fuit religatus liber iste*). Note de la main d'un chartreux. Grand in-f°, parchemin. Manuscrit fort important, exécuté dans le midi de la France, vers 1200. Expression du développement fleuri de l'école gréco-française. N'est-il pas évident que ces motifs sont nés des motifs de la page 89; qu'ils ont été exécutés en France, mais d'après les modèles grecs, et probablement par des artistes grecs ?

Chromolithographie de M. OLLÉ.

Page **95**. Motifs tirés d'un manuscrit grec de la *Bibliothèque impériale de Paris* (Réserve, Bibliothèque Coislin, n° 79). Manuscrit décrit et gravé par le père Montfaucon dans son ouvrage sur la bibliothèque Coislin. Parchemin, grand in-f°, grande cursive grecque, deux colonnes, 323 feuillets. Titre : *Excerpta ex sancto Joanne Chrysostomo, cum figuris.* Ce manuscrit a été peint pour l'empereur *Nicephorus Botaniarius.*

Cet empereur et sa femme ont été représentés dans quatre grandes miniatures en tête du manuscrit.

ONZIÈME SIÈCLE GREC.

Chromolithographie de M. Ollé.

Page **96**. Page composée avec des motifs tirés du manuscrit n° 76 (Belles lettres latines), de la *Bibliothèque de l'*Arsenal, *Paris* (*Epistolæ Pii secundi pontificis maximi*). Manuscrit petit in-f°, parchemin, longues lignes minuscule italienne classique, 266 feuillets. Ce manuscrit contient 52 lettres, datées de 1449 à 1464. En tête l'écusson des Sforza, ducs de Milan : *écartelé de 4 quartiers, aux 1er et 4, d'or à l'aigle éployée de sable, aux 2 et 3, d'argent à la guivre d'azur vomissant un homme de gueules*. Ce manuscrit a très-probablement été peint à Milan, vers 1480.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. Werner.

Page **97**. Page empruntée à la *Bibliothèque impériale de* Paris ; manuscrit n° 1159, latin (Heures latines-françaises). Petit in-4° vélin, miniatures très-médiocres, ornements. A chaque page importante, les *Armes de Bretagne*. Ces heures étaient celles de Pierre, duc de Bretagne, né le 7 juillet 1418. Elles ont été peintes pour lui vers 1440. En haut de notre page, le grand *écu de Bretagne*, qui ne se trouve qu'une fois dans le volume.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. Bodin.

Page **98**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 421 de la *Bibliothèque publique de* Grenoble. Ce manuscrit a probablement été peint dans le centre de la France, vers 1450. Cette page présente le même système d'ornementation que la page 101, mais ce système s'est corrompu en se développant.

Chromolithographie de M. Daumont.

Page **99**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 441 de la *Bibliothèque publique de* Lyon. Ce manuscrit, dit le *Missel rouge* ou le Missel de Neufville, a été peint dans le centre de la France, vers 1420. En bas, la croix épiscopale.

GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. Daumont.

Page **100**. Cette page est tirée de la *Bibliothèque publique de* Grenoble, manuscrit n° 650 (8) (Heures en latin). In-8°, parchemin. Ces Heures étaient celles de Michel de Godefroy,

LE FONDEUR EN CUIVRE

LE FONDEUR DE CLOCHES

seigneur de CHAMBARANT. Cette famille habitait la Côte-Saint-André, en Dauphiné. Ces HEURES ont été peintes et dessinées vers 1500. A gauche, l'écusson de la famille de Chambarant : *d'or à la fasce d'azur chargée de trois cloches du premier bataillées du même.* A droite, l'écusson des seigneurs de Sablons, *d'azur à trois fasces muraillées d'or portillées et maçonées de sable, la première de cinq pièces, la seconde de quatre, la troisième de trois.* Ces armes sont celles de la famille de Murat Lestang, en Dauphiné. (Nobiliaire du Dauphiné, par Guy-Allard. Grenoble, 1671.)

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **101**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 278 de la *Bibliothèque publique de* LYON (HEURES LATINES). Ces Heures étaient celles de la famille de LENONCOURT ; elles portent en marge nombre d'actes de mariage, de naissance et de décès qui intéressent les Lenoncourt, les Longecourt, les Laissey, les Gogberg, les Courcelles, les Soran, les Vauldricourt, les Gournay, les Trostudan, les Ligneville, les Arsurtille et autres familles bourguignonnes. Elles ont été peintes en 1411, probablement à Dijon, et présentent un bel exemple des formes du style *gothique secondaire* appliqué à l'ornementation des manuscrits. Notre page offre le type d'un système ornementatif qui se présente souvent dans les manuscrits, mais qui ne saurait se rencontrer plus fort et plus pur nulle part ailleurs. L'écusson qui occupe le bas de la page est celui de la famille des comtes de Rouvillon, en Dauphiné ; ils portaient *échiqueté d'or et d'azur à la bordure de gueules.* (Voir *les Aïeules, par Guy-Allard*, 1697. Un exemplaire existe à la bibliothèque de Grenoble.)

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **102**. Cette page provient de la *Bibliothèque publique de* LYON, manuscrit n° 1146. Manuscrit parchemin in-folio, belles lettres ornées, cadres de pages. Ce manuscrit a été peint en Italie, en 1370. Il a été fait dans un style très-beau, en usage en Italie vers la fin du Moyen âge italien, et qui a été peu étudié, quoiqu'on le rencontre dans nombre de manuscrits à Avignon, à Grenoble, à Lyon, à la Bibliothèque impériale, à l'Arsenal et au Musée des Souverains. Fin du MOYEN AGE ITALIEN. Les règles de l'ordre des chevaliers du Saint-Esprit (Musée des Souverains) présentent un spécimen de ce style, mais développé, et non primitif et sévère comme dans le mss. de Lyon.

Chromolithographie de M. Bodin.

Page **103**. Page provenant de la *Bibliothèque impériale de* Paris, manuscrit n° 1363, latin (Heures en latin). Manuscrit vélin, in-8°; miniatures, lettres ornées et cadres de pages; reliure de 1700, maroquin rouge, les armes royales sur les plats; sur les gardes, ces deux notes : *Baluze*, 861. — C. reg. 4630. — Le calendrier est en latin. A la fin du volume : *les sept oraisons de saint Grégoire*. Ce volume renferme le portrait du personnage pour qui il a été peint, portrait d'une grande beauté d'exécution, costume de la fin de Louis XI. On trouve plusieurs fois répétées les armes de ce personnage : *de gueules à la fasce d'argent : la fasce est chargée de trois fleurs de lys d'azur rangées; le champ est chargé : en chef, d'un lyon d'or issant armé, langué et couronné d'or; en pointe, d'un tronc d'arbre d'or*. Ce manuscrit a été peint en France vers 1486.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. Bodin.

Page **104**. Page dont les motifs sont tirés d'un manuscrit de la *Bibliothèque du Palais des Arts à* Lyon, fonds Lambert, n° 23, armoire 1. Ces Heures latines, dites *Heures des neuf miniatures*, ont été peintes en France de 1350 à 1400.

STYLE GOTHIQUE SECONDAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. Daumont.

Le dessin intérieur de cette page, qui représente l'arbre de Jessé, est emprunté aux livres d'heures de Simon Vostre (1498).

Page **105**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 95 de la *Bibliothèque publique de* Lyon (*Missale antiquum*). Ce manuscrit a été peint vers 1400, dans le midi de la France.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Nota. — Le mouvement général a été inspiré par une sculpture — de la même époque — existant au-dessus de la porte de la chapelle des Pénitents dans le cloître de l'ancienne cathédrale de Saint-Maurice à Vienne (Isère).

Chromolithographie de M. Werner.

Pages **106-107**. Ces deux pages sont extraites d'un des graduels de la cathédrale de Sienne, peint par Giovanni da Paolo, peintre siennois.

Chromolithographie de M. Delahaye.

Page **108**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 518 de la *Bibliothèque Mazarine de* Paris (Flavius Josèphe, *de Antiquitate Judæorum*), et spécialement du cadre entourant

LE MINEUR

LE CHAUDRONNIER

le prologue de saint Jérôme. Ce manuscrit a été peint dans deux styles, l'un italien, l'autre français; les motifs que nous reproduisons appartiennent au style italien.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **109**. Cette riche végétation ornementale provient de l'ouvrage de Salzenberg (*les Vieux Monuments de Constantinople*). Ce système d'ornementation florissait à Constantinople au moment des Croisades, du Xe au XIIe siècle. Les Croisés subirent naturellement cette influence, qui exerça son action sur l'école de Paris; il est facile de reconnaître l'analogie de ces riches ornements végétaux avec les pentures de fer forgées par Biscornette pour la décoration de Notre-Dame de Paris.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **110**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 76 de la *Bibliothèque publique de* LYON (*Ligeronimus super Isaiam*). Ce manuscrit a été peint en France, vers 1250.

STYLE GOTHIQUE PRIMAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **111**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 100 de la *Bibliothèque publique de* LYON (*Missale romanum*). XVe siècle français.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **112**. Cette page appartient au XIVe siècle de 1150 à 1200, dernière période du style ROMAN FRANÇAIS; elle est tirée du manuscrit n° 41 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **113**. Même origine que les pages 106-107.

Chromolithographie de M. DELAHAYE.

Page **114**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 1084 de la *Bibliothèque publique de* LYON (Bible en italien). Ce manuscrit a été peint à Florence vers 1450.

RENAISSANCE ITALIENNE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **115**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 1055 de la *Bibliothèque publique de* LYON (Heures dites HEURES DE LEMAISTRE). Ce manuscrit a été peint en France au commencement du XVIe siècle.

AURORE DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **116**. Même origine que les pages 106, 107 et 113.

Chromolithographie de M. DELAHAYE.

Page **117**. Ces motifs sont empruntés à un manuscrit, dit *Missale antiquum*, conservé à la *Bibliothèque publique de* LYON, sous le n° 95, peint en France vers 1400. On remarque dans cette page des épis de maïs.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Pages **118-119**. Pages dont les motifs sont tirés de trois manuscrits : 1° le manuscrit n° 38 de la *Bibliothèque* ADAMOLI, au Palais des arts à LYON (HORÆ LATINÆ); 2° le n° 1007 (ancien catalogue), dit le *Manuscrit rose*, à la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (HEURES EN LATIN); 3° le manuscrit n° 45 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ces trois manuscrits ont été peints en France de 1400 à 1450. L'armature générale a été tirée du n° 38. Les fleurs ont été tirées du n° 1007. Les fleurs et les arabesques blanches ainsi que la coloration des losanges mi-partis l'ont été du n° 45, de 1400 à 1450.

GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **120**. Même origine que la page 117.

Page **121**. Page composée de motifs empruntés au n° 848 de la *Bibliothèque publique de* LYON (MISSEL EN LATIN, dit *Missel de Gay*), peint en France vers 1420.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **122**. Motifs tirés du manuscrit n° 45, ancien catalogue de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (HEURES EN LATIN), peint dans le midi de la France, de 1400 à 1420.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **123**. Cette page est composée de motifs tirés du manuscrit n° 1085 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE EN LATIN, in-folio), peint en Italie, et probablement à Florence, vers 1480.

RENAISSANCE FRANÇAISE

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **124**. Motifs tirés du manuscrit de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (Métaphysique d'Aristote), dont elle forme le frontispice Manuscrit peint en 1491, par Venceslas Crispus, pour le roi Ferdinand.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **125**. Cette page a été composée avec des motifs tirés d'un manuscrit de la *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS,

LE FERMAILLEUR

LE BATTEUR D'OR

n° 255, Théologie latine, connu sous le nom d'*Heures du marquis de Paulmy*, vol. 1er, fol. 43 r° et 63 v°. XVe siècle.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **126**. Cette page est composée de motifs tirés du n° 406 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ce sont des poésies de Charles d'Orléans, calligraphiées par Estesan, son secrétaire, de 1441 à 1453.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **127**. Cette page provient du manuscrit n° 255, Théologie latine, de la *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS. Ce sont les HEURES LATINES ayant appartenu au marquis de Paulmy. XVe siècle.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **128**. Les motifs de cette page proviennent d'un manuscrit peint à Florence vers 1450; il est conservé à la *Bibliothèque de* LYON, n° 1084.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **129**. Cette page réunit les principaux motifs du style dit LATIN MÉRIDIONAL. Ses ornements, tirés du règne végétal, sont empruntés au n° 13 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE LATINE). Ce manuscrit provient probablement de la GRANDE-CHARTREUSE; il a été exécuté en 1200 dans le midi de la France.

Chromolithographie de M. DELAHAYE

Page **130**. Motifs tirés du manuscrit n° 66 de la *Bibliothèque publique de* LYON (*Speculum humanæ salvationis*) et d'un précieux incunable conservé à la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, sous le n° 272 (STYLE DU SEIZIÈME SIÈCLE ALLEMAND).

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **131**. Même origine que la page 130.

Chromolithographie de M WERNER.

Page **132**. Page extraite du manuscrit 371 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (*Psalterium Davidis*). Ce manuscrit, provenant de la GRANDE-CHARTREUSE, a été exécuté vers 1150 en Italie.

STYLE LOMBARD.

Chromolithographie de M. DELAHAYE.

Page **133**. Cette page est composée d'ornements du STYLE LATIN MÉRIDIONAL, tirés des nos 14 et 25 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE LATINE), exécutés vers 1200 dans le midi de la France.

Chromolithographie de M. DELAHAYE

Pages **134-135**. Ces deux pages sont tirées du manuscrit 55 de la *Bibliothèque publique de* LYON (BIBLE LATINE) du XVe siècle.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **135**. Cette page réunit quelques formes du style visigothique, extraites des n°s 14 et 25 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE.

Chromolithographie de M. DELAHAYE.

Page **137**. Les motifs de cette page sont tirés d'un PSALTERIUM, n° 650 (12), de la *Bibliothèque de* GRENOBLE, de la fin du XIIe siècle. Le style de ce manuscrit est roman français.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **138**. Cette page appartient au manuscrit n° 1159 (HEURES LATINES de Pierre, duc de Bretagne). *Bibliothèque impériale de* PARIS

1440. — FRANÇAIS.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **139**. Cette page provient du manuscrit n° 840 de la *Bibliothèque* MAZARINE (HORÆ BEATÆ MARIE VIRGINIS), in-4° parchemin, encadrements d'un très-bon style.

QUINZIÈME SIÈCLE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **140**. Page du manuscrit n° 41 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE.

ROMAN FRANÇAIS DU TREIZIÈME SIÈCLE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **141**. Motifs extraits des manuscrits 4 et 6 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE LATINE de la GRANDE CHARTREUSE).

ONZIÈME SIÈCLE ROMAN BYZANTIN.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

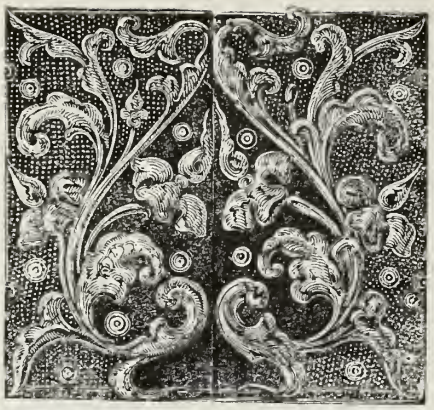
Page **142** Motifs tirés du manuscrit n° 8945, ancien catalogue (HEURES DE CATHERINE LAGUESPÉE), *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, et du MISSEL DE JUVÉNAL DES URSINS, *Bibliothèque de l'Hôtel de ville de* PARIS.

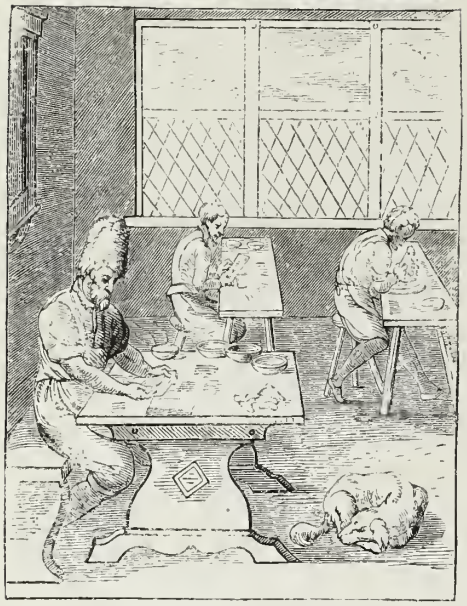
MILIEU DU QUINZIÈME SIÈCLE ÉCOLE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. WERNER.

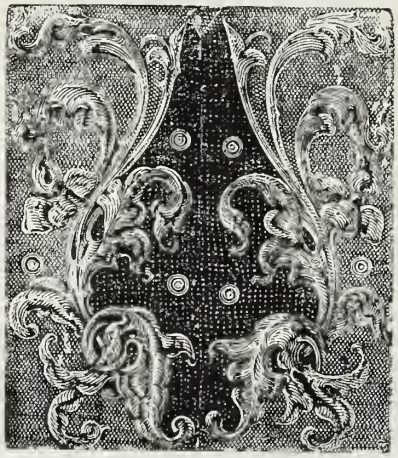
Page **143**. Motifs tirés des HEURES ANCIENNES dites DE LEGALLO, manuscrit vélin in-32, 500 pages, collection Lambert,

LE JOAILLIER





L'ÉPINGLIER



armoire 1re, manuscrit n° 19, *Bibliothèque publique du Palais des Arts de* LYON. — 1450. Nord de la France.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **144**. Ces motifs sont tirés du manuscrit n° 650 (12) PSALTERIUM) de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE.

DOUZIÈME SIÈCLE ROMAN FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **145**. Cette page est composée avec des motifs tirés d'un manuscrit de la *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS (THÉOLOGIE LATINE), n° 296, feuillet 92 recto, 115 verso, 167 recto et verso. Ce sont des HEURES LATINES ET PRIÈRES EN FRANÇAIS, en parchemin, petit in-4°, qui semblent avoir été peintes en France vers 1450. Cette page contient des formes botaniques qui ne se rapportent spécialement à aucune espèce connue.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **146**. Cette page est composée avec des motifs tirés d'un manuscrit de la *Bibliothèque des Arts à* LYON, fonds Lambert, n° 19, armoire 1, nommé les HEURES DE LEGALLO. Ces heures ont été peintes en France vers 1400

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **147**. Les motifs qui ont servi à composer cette page sont tirés d'un manuscrit, n° 1084, de la *Bibliothèque publique de* LYON (BIBLE ÉCRITE EN ITALIEN). Ce manuscrit a été peint à Florence vers 1450. Cette page représente un des types ornementatifs en usage en Italie précisément au moment où les traditions antiques vinrent remplacer l'ornementation du moyen âge.

Chromolithographie de M. LEROUX

Page **148**. Les motifs de cette page sont tirés du manuscrit n° 252 (THÉOLOGIE LATINE) de la *Bibliothèque de l'Arsenal à* PARIS Ce sont des HEURES EN LATIN formant un volume in-4°, en parchemin, écrit en belles minuscules gothiques. Le CALENDRIER qui se trouve en tête du volume est français, ainsi que les QUINZE JOIES DE LA VIERGE qui le terminent. Ces HEURES portent tous les actes de famille de la famille Chartier, de juillet 1554 à 1619. Cette famille habitait Orléans; elle était alliée à des parlementaires parisiens. Ce sont probablement ses armes qui figurent dans ce manuscrit, qui paraît avoir été peint dans le centre de la France de 1400 à 1420. Cette

page contient des fleurs de lychnis de fantaisie, des oiseaux et des animaux fantastiques.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **149.** Cette page et la 152e sont composées de motifs tirés du manuscrit 1003 de la *Bibliothèque de* GRENOBLE (HEURES LATINES). Ces Heures ont appartenu à Expilly, elles ont été peintes dans le nord de la France, vers la fin du XVe siècle.

STYLE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

La page 152 contient des fleurs d'ancolie (*Aquilegia vulgaris*) et de grassette (*Pinguicula*) de fantaisie.

La page 149 présente quelques fleurs de petite pervenche (*Vinca minor*, APOCYNÉES).

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **150.** Cette page est composée avec des motifs tirés du manuscrit 819 de la *Bibliothèque de* LYON (CHRONIQUES DE SAINT-DENIS). Il a été peint en France, et très-probablement à Paris

ÉCOLE OGIVALE SECONDAIRE PARISIENNE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **151.** Cette page a été composée avec des motifs tirés du manuscrit 800 de la *Bibliothèque de* LYON (SPECULUM HISTORIALE), dit de Soray. Ce manuscrit forme quatre volumes grand in-folio en parchemin. Il a été peint en France vers 1300, et probablement à Paris.

STYLE OGIVAL SECONDAIRE PARISIEN

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **152.** Voir 149.

Page **153.** Les motifs de cette bordure proviennent de la page 69 du PLINE de la *Bibliothèque de* TURIN.

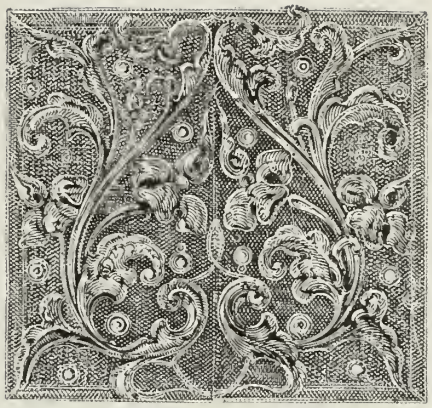
Chromolithographie de M. MARRE.

Pages **154-155.** Ces deux pages sont empruntées au manuscrit 441 de la *Bibliothèque de* LYON, dit MISSEL ROUGE ou MISSEL DE CAMILLE DE NEUFVILLE, peint en 1420.

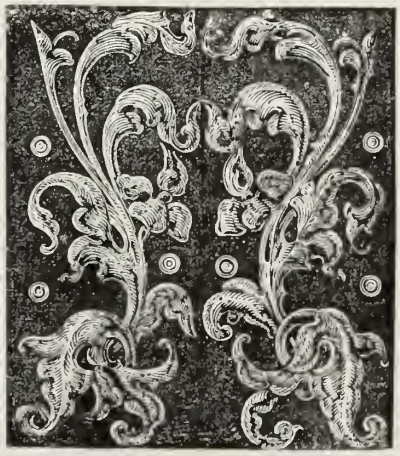
STYLE GOTHIQUE FRANÇAIS TERTIAIRE OU FLAMBOYANT.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **156.** Les motifs de cette page sont tirés du manuscrit n° 406 de la *Bibliothèque de* GRENOBLE (POÉSIES DE CHARLES D'ORLÉANS). Ce manuscrit célèbre a servi pour la première édition des poésies du prince poëte ; il a été écrit de



L'OUVRIER EN BASSINS



LE CHAPELIER

1441 à 1448, par le premier secrétaire du prince, Antoine Estesan, *Antonius Astesanus*, *civis Astensis*, *ejusdem principis primus secretarius* (Antoine Estesan, citoyen d'Est, premier secrétaire du prince) Il a été probablement peint par le même, et présente, en tant que monument d'ornementation, un exemple de la décadence du moyen âge français. Les fleurs qui figurent dans cette page sont de fantaisie, sauf celles de droite, qui sont des pervenches, et celles de haut, qui sont des violettes.

Chromolithographie de M. MARRE.

Page **157**. Ces motifs sont tirés de deux manuscrits :

1° Le manuscrit 80 de la *Bibliothèque publique de* LYON (PONTIFICAL DE CAMILLE DE NEUFVILLE) ;

2° Le manuscrit 1003 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE, de Michel d'Expilly, peint vers 1500. Les fleurs qui figurent dans cette page sont de pure fantaisie.

Chromolithographie de M. MARRE.

Page **158**. Cette page appartient au manuscrit latin (ORDO) qui a fait partie, jusqu'à la Révolution, de l'abbaye de Masan, haut Nivernais (aujourd'hui département de l'Ardèche).

Ce manuscrit appartient à M. Lavalette, curé de Pouzin (Ardèche). Il paraît avoir été peint vers 1400, dans le midi de la France, et sous l'inspiration de l'école de l'abbaye de Montmajour.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **159**. Cette page est représentée au manuscrit n° 1064 de la *Bibliothèque de* LYON (OFFICE DE LA VIERGE).

QUINZIÈME SIÈCLE ALLEMAND.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **160**. Les motifs de cette bordure sont tirés du manuscrit n° 392 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Siècle florentin; on y trouve des fleurs de fantaisie.

Chromolithographie de M. MARRE.

Page **161**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit de la *Bibliothèque publique de* LYON (MANIPULUS FLORUM), peint en France vers 1420.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Pages **162-163**. Ces pages sont tirées d'un manuscrit latin de la *Bibliothèque impériale de* PARIS, n° 1159 (HORÆ) HEURES DE PIERRE DUC DE BRETAGNE. — 1440.

FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **164**. Page tirée du manuscrit 89 de la *Bibliothèque publique de* LYON (PONTIFICAL DE CAMILLE DE NEUFVILLE).

QUINZIÈME SIÈCLE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **165.** Cette page reproduit des motifs tirés du n° 61, manuscrit de la *Bibliothèque de* LYON (QUATUOR EVANGELIA). On lit en tête de ce manuscrit : « Baluze l'a jugé ancien de 800 ans. Il pourrait provenir de la Bibliothèque réunie par Charlemagne à l'île Barbe. »

STYLE FRANCO-SAXON.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Pages **166-167**. Motifs tirés du même manuscrit.

Chromolithographie de M. ROSELLO.

Page **168**. Cette page est composée de motifs tirés du manuscrit 4 de la *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS, contenant les EVANGILES EN GREC. Ce manuscrit a été peint en Asie Mineure, vers 800

ÉCOLE GRECQUE ORIENTALE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **169**. Cette page a pris ses éléments dans le manuscrit 4 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ce manuscrit, peint dans le courant du Xe siècle, et probablement en Lombardie, a été inspiré dans plusieurs de ses parties par le style grec.

ÉCOLE LOMBARDE GRECQUE

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Pages **170-171**. Motifs tirés du manuscrit du *Palais des Arts à* LYON, fonds Adamoli, n° 38 (HORÆ LATINÆ), *Heures latines*.

STYLE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

On remarque dans la page 170 de jolis bouquets de *Gnaphalium* (COMPOSÉES) et une figure de hibou ; au haut de la page 171, des fleurs de *Cerastium* (CARYOPHYLLÉES); au dessous à droite, en descendant, dans la bordure, des fleurs de *Quercus cerris* (CHÊNE HÉRISSÉ).

Chromolithographie de M. ROSELLO.

Page **172**. Cette page est formée avec des motifs tirés du manuscrit grec n° 4, *Bibliothèque de l'Arsenal de* PARIS (ÉVANGILES, ACTES ET ÉPITRES EN GREC), deux volumes. Le second est du XIe siècle, sans intérêt. Le premier renferme les quatre Évangiles; il est en parchemin très-rogné, in-4° carré à quatre lignes, minuscule grecque antique, avec ligatures. Note en

LE BARBIER ÉTUVISTE

LE CHARRON

tête : « Séminaire de Saint-Magloire. A 18. 1661 : *Oratorii Summagloriani ex dono B. Patris de Berziau.* » Ce manuscrit a été peint en Asie Mineure vers 800. Il présente un spécimen de l'ornementation grecque modifiée par l'influence orientale. Ces motifs sont les racines de toutes les écoles de peinture sur vélin ; ils se retrouvent dans les manuscrits lombards, allemands, visigothiques et saxons. On peut les considérer comme la première expression de l'art.

ÉCOLE GRECQUE ORIENTALE, NEUVIÈME SIÈCLE.

Chromolithographie de Mlle D'ALIGNY.

Page **173.** Le nº 1113 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE a fourni les motifs de cette page, qui a été peinte en France vers la fin du XVe siècle.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **174**. Cette page provient de la première page du manuscrit 80 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (MÉTAPHYSIQUE D'ARISTOTE), manuscrit in-folio vélin à deux colonnes, minuscule gothique italienne. Il porte cette mention finale : *Codex iste jussu Ferdinandi regis anno incarnationis* 1491 (*XVI kal. nov.*) *a Venceslao Crispo Bohemo scriptus est.*

RENAISSANCE ITALIENNE

Chromolithographie de M WERNER.

Page **175**. Cette page est empruntée au manuscrit 1018 (PLINIUS), manuscrit sur vélin, grand in-folio a deux colonnes, cursive italienne, majuscules, très-beau frontispice. La première page de chaque chapitre est encadrée dans une ornementation de la plus grande richesse. — 1480. Florentin.

RENAISSANCE ITALIENNE

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **176**. Les motifs de cette page sont tirés d'un manuscrit de la *Bibliothèque des Arts à* LYON, nº 20, fonds Lambert, armoire I (BREVIARIUM DEGLI AZZINI). Il a été peint à Florence vers 1400.

MOYEN AGE ITALIEN.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **177**. Motifs tirés du manuscrit nº 28 de la *Bibliothèque publique de* LYON (le roman de Mandeville). Ce manuscrit a été peint dans le nord de la France vers 1450.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Pages **178-179**. Ces pages peuvent être considérées comme des spécimens d'un des systèmes d'ornementation des

manuscrits en usage en Italie vers la fin du XVe siècle. Ces motifs sont tirés du manuscrit du n° 723 de la *Bibliothèque publique de* LYON (*Dictys cretensis*). Dictys de Crète, histoire de la guerre de Troie.

Chromolithographie de M. MARRE.

Page **180**. Même origine que la page 177.

Chromolithographie de M. WALTER.

Page **181**. Les motifs de cette page sont tirés du manuscrit n° 70 de la *Bibliothèque publique de* LYON (*Collectarius super librum Psalmorum*). Ce manuscrit a été peint probablement à Florence en 1374. Notre page présente une expression du moyen âge italien.

Chromolithographie de M. WALTER.

Pages **182-183**. Ces pages sont tirées d'un missel n° 1015 de la *Bibliothèque Corsini, à* ROME. Les ornements sont empruntés aux formes des feuilles d'*Eringium campestre* (OMBELLIFÈRES) et de *Dipsacus* (DIPSACÉES).

Chromolithographie de M. MARRE.

Page **184**. Motifs tirés du manuscrit n° 28 de la *Bibliothèque du Palais des Arts, à* LYON (*le Roman de Mandeville*). Ce manuscrit a été peint dans le nord de la France, vers 1450.

STYLE OGIVAL TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WALTER.

Page **185**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 19 de la *Bibliothèque du Palais des Arts, à* LYON (fonds Lambert, armoire 1. Il y a dans cette page des *Airelles Vaccinium*, ÉRICACÉES). Ce manuscrit, dit les *Heures anciennes de Legallo*, a été peint dans le nord de la France vers 1420.

STYLE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. BAUER.

Page **186**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 279 de la *Bibliothèque publique de* LYON (HORÆ LATINÆ). Ce manuscrit a été peint en France vers 1400.

STYLE ET TRANSITION ENTRE LE GOTHIQUE SECONDAIRE ET LE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **187**. Page dont les motifs sont tirés d'un poëme imprimé intitulé : *la Cité de Montélimart, ou les trois prises d'icelle*, par Pontagmery, seigneur de Foucheran, MDXCI. Un exemplaire est conservé à la *Bibliothèque publique de* LYON. Cet

L'OUVRIER EN DÉS

LE CHARPENTIER

ouvrage est illustré d'ornements que nous reproduisons; ces ornements sont tous d'une origine arabe orientale et ont été fidèlement traduits sur bois par les graveurs lyonnais du XVIe siècle. On retrouve dans les mosquées du Caire de pareils ornements gravés sur des lambris. Voir : « Recueil de dessins relatifs à l'art et l'ornementation chez tous les peuples : Hoffman et Kellerhoven. Paris, Lévy fils. » On retrouve également de semblables motifs niellés sur argent; les Arabes enrichissaient ainsi leurs armes et leurs ustensiles. Voir au musée d'Annonay un fourneau de pipe en argent niellé. Il provient de la collection de MM. Monneron, anciens gouverneurs de Pondichéry. Ce système ornementatif se développa au Caire dans le courant du XIIe siècle. Il modifia les traditions italiennes vers 1400. Il fut introduit à Lyon vers 1500. Il s'y développa pendant tout le XVIe siècle. Le poëme de Pontagmery est une de ses plus parfaites expressions.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **188**. Cette page a la même origine que la page 185. Ce beau dessin contient des *Sceaux de Salomon* (*Polygonatum vulgare*, ASPARAGINÉES).

Chromolithographie de M. BAUER.

Page **189**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 1 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (BIBLE EN LATIN) du VIIe au Xe siècle. Aucun recueil imprimé n'a encore donné des fleurons pareils à ceux que présentent les pages 189 et 194. Il nous semble donc impossible de déterminer à quelle école ils appartiennent, peut-être à l'école anglo-saxonne primitive, avant l'introduction de l'élément byzantin, peut-être à l'école qui a produit le style dit saxon du nord. Une étude plus approfondie des manuscrits permettra sans doute de résoudre avec certitude ce problème.

Chromolithographie de M. BAUER.

Page **190**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 802 de la *Bibliothèque publique de* LYON (SPECULUM HISTORIALE).

STYLE OGIVAL SECONDAIRE FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **191**. Ces motifs sont tirés du manuscrit n° 134 de la *Bibliothèque publique de* LYON (Bible en latin). Cette bible appartient à un moine, *Frater Valentinus* MAGNIN.

1,100 ROMAN FRANÇAIS.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **192**. Cette page est empruntée au mss. 201, Théologie latine de la *Bibliothèque de l'Arsenal*, *à* PARIS. C'est un ÉVANGÉLIAIRE in-folio en parchemin de 1450, français, peint sur les bords du Rhin, dans l'esprit allemand. On trouve plusieurs fois répétées dans ce mss. les armoiries de Simon, comte de Nesles.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **193**. Cette page a la même origine que la page **190**.

Chromolithographie de M. WERNER.

Page **194**. Les motifs de cette page sont les mêmes que ceux de la page **189**.

Chromolithographie de M. BAUER.

Page **195**. Cette page présente un spécimen de l'ornementation des manuscrits en Italie vers la fin du moyen âge italien. Les motifs en sont tirés du *Bréviaire latin* ayant appartenu à la famille des *Azzini* (*Breviarium degli Azzini*). Il est conservé à LYON, à la *Bibliothèque du Palais des Arts*, n° 20, fonds Lambert, arm. 1. Il a été peint en Italie, probablement à Florence, vers l'an 1400.

Chromolithographie de M. WALTER.

Pages **196-197**. Ces deux pages sont tirées de deux manuscrits conservés à la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. L'un porte le n° 8945 (ancien Catalogue). On lit sur une de ses marges : « Ces petites Heures appartiennent à dame Catherine Laquespée, veuve de Jean Rohaut, marchand d'Amiens. » Il est certain qu'il a été peint en France ; c'est probablement dans le Nord, vers 1480. L'autre, connu sous le nom de manuscrit rouge et catalogué sous le n° 1011, a été peint en France vers la même époque ; le style de cette page indique la fin du moyen âge et fait pressentir l'aurore de la renaissance française. Le dragon conduit par un ours qui a la targe à l'épaule et le haume en tête a été pris dans le manuscrit n° 1011.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **198**. Mêmes motifs que ceux de la page **195**.

Chromolithographie de M. WALTER.

Page **199**. Voir **202**. Ces motifs sont tirés des mss. 1113, 1012 et 45 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE. Ce sont des HEURES LATINES qui ont été peintes en France dans le courant du XVe siècle Cette page contient une *Nigelle* RENONCULACEE, au haut ; à droite, des branches de Troène (*Ligu-*

L'OPÉRATEUR

L'HORLOGER

strum, OLÉINÉES) et d'érable ; au-dessous, des dragons, des paons, des abeilles, des huppes et des reptiles de fantaisie.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Pages **200-201**. Ces pages ont été composées avec des motifs tirés des peintures à fresque et des sculptures de l'ancienne abbaye de Saint Antoine de Viennois (Isère) XVe siècle français. L'artiste gothique, dans les motifs que nous nous sommes efforcés de copier, a rendu avec bonheur le luxuriant feuillage des fougères, les jeux de la vigne folle, les dentelures des feuilles de l'aubépine et les nœuds robustes des chênes des *Chambarans*, vaste forêt au sein de laquelle l'abbaye est solitairement assise. Dans le bas de la bordure de la page 201, on remarque des feuilles de chêne et des branches de vigne. La bordure de la page 200 contient, dans la partie inférieure, des feuilles d'*Eryngium* (OMBELLIFÈRES), des fougères de fantaisie.

Chromolithographie de M. WALTER.

Page **202**. Page dont les motifs sont tirés du manuscrit n° 1113 de la *Bibliothèque publique de* GRENOBLE (Heures latines). Ce manuscrit a été peint en France vers 1450. On trouve dans cette page des œillets, des glands, des feuilles de palmier, des abeilles, des batraciens, des sauterelles, le tout de fantaisie.

Chromolithographie de M. LEROUX.

Page **203**. Les motifs de cette page sont empruntés à un ms. de la *Bibliothèque de Sainte-Geneviève*, n° 268, Théologie latine.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **204**. Cette page provient d'un ms. de la *Bibliothèque de l'Arsenal*, n° 161, Théologie latine.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **205**. Mêmes motifs et même origine que la page **204**.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **206**. Ces élégants motifs proviennent d'un ms. de la *Bibliothèque de l'Arsenal*, Théologie latine ; ces motifs sont très-souvent répétés dans toute cette catégorie de mss. désignée sous le nom de *Théologie latine*.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **207**. Cette page et la **210** proviennent des livres imprimés typographiquement vers la fin du XVe siècle. On trouve répétées ces devises : *Vado mori* et *Sequere me*.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **208**. Cette page provient d'un ms. de la *Bibliothèque publique de* LYON, numéroté 1027, *Biblion sacra*, in-4, vélin très-fin. Il a été peint vers 1200 et très-probablement dans le nord de l'Espagne. Cela résulte : 1° d'une note ainsi conçue : « Ce ms. a appartenu à un chanoine nommé *Maxe* (un chanoine espagnol) *canonigo* MAXE » ; 2° du mode de coloration des miniatures et des majuscules, coloration forte et sombre usitée seulement dans les manuscrits espagnols, et où prédominent un vert bronze, un gris, un rose et un jaune fauve tout particuliers.

Expression du style ROMAN ESPAGNOL au XIIIe siècle. Système très-rare.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **209**. Cette page est empruntée au ms. n° 826 de la *Bibliothèque Mazarine*, *Horæ latinæ*, in-8, reliure du temps de Louis XV. Il commence par un *calendrier français* et se termine par *les Quinze Joies de la Vierge* et une prière à *la sainte vraie croix adorée*. Il a été peint dans le nord de la France, vers 1450.

ÉCOLE OGIVALE TERTIAIRE FRANÇAISE.

Chromolithographie de M. DAUMONT.

Page **210**. Même origine que la page 207.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **211**. Page dont les motifs sont tirés du ms. 1011, ancien catalogue de *la Bibliothèque publique de* GRENOBLE, dit le Ms. rouge, Heures latines. Ce ms. a été peint en France en 1500.

STYLE GOTHIQUE TERTIAIRE FRANÇAIS.

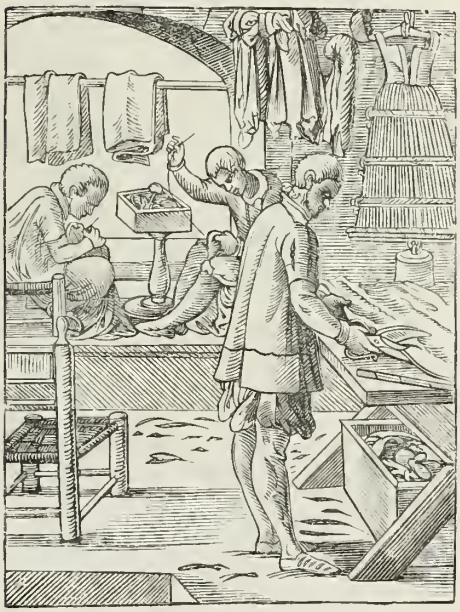
Page **212**. Page tirée du n° 261. Théologie latine, *Heures*, page 244. *Bibliothèque de l'Arsenal de Paris*.

Chromolithographie de M. BODIN.

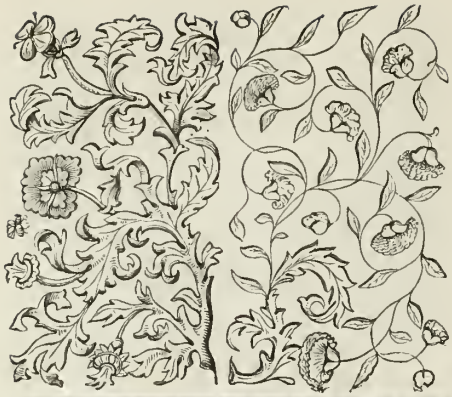
Page **213**. Cette page, d'une extrême élégance dans sa simplicité, a été empruntée au livre d'*Heures* de la *reine Marie Stuart*, conservé au *Musée des Souverains*.

Chromolithographie de M. BODIN.

Page **214**. Les motifs de cette page sont empruntés au ms. 181 de l'Arsenal, théologie latine, *Missale romanum*. Il contient des capitales renfermant de très-jolies miniatures, un grand nombre de capitales et des cadres d'ornementation. Ce ms. a été peint vers 1400. On y trouve aussi l'écusson suivant, surmonté de la crosse épiscopale : écartelé de *Thou* et de *Marles*, de THOU qui est d'argent au chevron de sable, accompagné de



LE TAILLEUR



L'ÉPERONNIER

trois paons du même, et de *Marle* qui est d'argent à la bande de sable chargée de trois molettes d'éperons d'argent. Cet écusson est celui de Nicolas de Thou, évêque de Chartres, mort en 1598.

Chromolithographie de M. Werner.

Page **215** (Coopérateurs). Motifs tirés de *dessins d'Albert Durer,* exécutés de 1500 à 1520. *Bibliothèque impériale*, Estampes, œuvres d'Albert Durer, cahier CA[6].

RENAISSANCE ALLEMANDE.

Page **216** (suite des Coopérateurs). Page provenant du ms. 188, théologie latine, p. 1re, *Missel* du XIVe siècle, à l'usage de l'abbaye de Saint-Magloire de Paris.

Après avoir donné l'indication des sources où nous avons puisé les motifs aussi riches que variés qui entourent les textes, nous allons dire à quels ouvrages nous avons emprunté les ornements qui nous ont servi à composer les titres des diverses divisions de l'ouvrage.

PREMIÈRE PARTIE.

Titre de division. — Tous les titres de division des 1re et 2e p. ont été dessinés par M. Fossey et chromolithographiés par M. Walter.

Faux-titre de l'œuvre Jehan Foucquet, XVe siècle. — Cette page est empruntée à l'ouvrage d'Eneas Vico, *Figures des dames impériales*, page 35, consacrée à Claudia, seconde femme d'Auguste.

Chromolithographie de M. Walter.

Indication du nom du souscripteur. — Cette page est empruntée au même livre d'Eneas Vico, intitulé *Le Imagini delle donne auguste, intagliate in istampe di rame, con le vite et ispositione di* Eneas Vico : Portraits des dames impériales gravés sur cuivre, avec les biographies et explications d'Eneas Vico, Vénitien.

Cette page est la 191e du volume et est consacrée à Flavia Domitilla.

Chromolithographie de M. Walter.

Médaillon destiné a contenir les armoiries ou le chiffre du souscripteur. — Tiré du même livre que le dessin précédent et de la page 139, consacrée à Livia Medulina, seconde femme de Claude.

Chromolithographie de M. WALTER.

SOUVENIRS DE FAMILLE.—Quatre pages destinées à recevoir *les souvenirs de famille du souscripteur.*

La première est empruntée aux ÉVANGILES DE LOTHAIRE, IXe siècle, manuscrit de la *Bibliothèque impériale*, écrit et orné pour l'empereur Lothaire, pour l'abbaye royale de Saint-Martin de Tours.

La seconde verso provient du MISSEL DE SAINT-MAUR, XIe siècle, conservé à la *Bibliothèque impériale*. Ce *Missel* était consacré à l'usage de l'ancienne abbaye de Saint-Maur-lez-Fossés, diocèse de Paris.

La troisième provient du manuscrit de l'*Apocalypse de Saint-Sever*, écrit dans l'abbaye de Saint-Sever, en Gascogne, du temps de l'abbé Grégoire Montaner. Ce monument, conservé à la *Bibliothèque impériale*, est du XIe siècle.

La quatrième est tirée d'un *Évangile* fait au VIIIe siècle, pour l'empereur Charlemagne, et provenant de l'ancien monastère et prieuré royal de Saint-Martin des Champs. Ce manuscrit est conservé à la *Bibliothèque impériale*.

Chromolithographie de M. WERNER.

BREF DU SAINT-PÈRE. — Ces quatre pages proviennent du *Petit Office de la Vierge*, XVe siècle, appartenant au couvent des RELIGIEUSES DE SAINTE-MARIE-MADELEINE, *de Sienne*. Elles rappellent, par leur ampleur et leur forme gracieuse, la courbe vigoureuse du XIIe siècle.

Nous devons à la bienveillance de M. Grotanelli, sous-bibliothécaire de la ville de Sienne, une copie fidèle de ces ornements, aussi hardis dans leurs enroulements que brillants par leur coloris.

Chromolithographie de M. LEROUX.

ŒUVRE DE JEHAN FOUCQUET, ornement du XVIIe siècle.

Tiré du manuscrit de l'*Arsenal*, n° 73, XIVe siècle.

Chromolithographie de M. WALTER.

TITRE GÉNÉRAL. — *Heures de maistre Estienne Chevalier. — Texte restitué par M. l'abbé Delaunay, curé de Saint-Étienne du Mont, désigné par Mgr l'archevêque de Paris.*

Honoré du suffrage de notre saint père le pape Pie IX.

Ce beau dessin provient d'un tableau généalogique sur papier calligraphié au XVIIIe siècle, et renfermant la généalogie de FERNANDEZ DE BASAN. Ce tableau appartient à M. le marquis de Bonneval.

Chromolithographie de M. WALTER.

LE TEINTURIER

LE FABRICANT D'HUILES

Office de la sainte Vierge, d'Eneas Vico. — Cette page provient de la 135e de l'ouvrage d'Eneas Vico, *Vie de Drusilla*, petite-fille de Cesonia.

Chromolithographie de M. Walter.

La Tige de Jessé, arbre généalogique du Sauveur, page 103, Ire partie.

Livre d'Heures typographique de Simon Vostre.

Office de la Passion, page 104. — Cette page provient du *Missel* de Saint-Denis, IXe siècle, manuscrit franc écrit pour le roi Charles le Chauve, conservé jusqu'à la fin du XVIIIe siècle dans l'ancienne abbaye royale de Saint-Denis, et depuis à la *Bibliothèque de Saint-Denis ;* aujourd'hui au *Musée des Souverains*.

Chromolithographie de M. Walter.

PREMIÈRE PARTIE.

Saints et Saintes, page 165. — Cette page provient du bréviaire d'Hercule d'Este, en tête duquel *se trouvent trois pièces* de la même main, de la main du moine qui a écrit le manuscrit lui-même.

PREMIÈRE PIÈCE.

Le frère Baptiste Panctius, carmélite de Ferrare, salue le lecteur et lui expose un préambule pieux; ensuite il passe à l'énumération des vertus d'Hercule, duc de Ferrare : ce duc célèbre (*inclytus*) ne regardait rien comme plus doux ni comme plus sûr que d'être attaché à son premier principe et à sa fin (*nil tandem suavioris atque tutioris existimans quam summo principio finique suo devictum esse*).

Panctius expose ensuite que le duc vivait chaque jour avec Dieu (*cum ipse quotidianus Deo vixisset*), et que, pour faciliter la prière à ceux qui l'entouraient, il avait composé un bréviaire, celui-là même que nous reproduisons (*hoc breve compendium*), et l'avait soumis au souverain pontife pour le faire illustrer et renforcer d'indulgences (*roborari et illustrari curavit*).

« Je l'ai corrigé, ajoute le moine, par son ordre et avec ses soins. » (*Egoque suo jussu et opere emandavi.*)

SECONDE PIÈCE.

Bulle d'Innocent VIII, accordant des indulgences à ceux qui liront ce bréviaire.

Cette bulle a été accordée à Rome, le 5 mai 1492.

TROISIÈME PIÈCE.

Bulle d'Alexandre IV accordant encore des indulgences.

Bulle accordée à Rome, le 23 décembre 1492.

REMARQUES. On lit en tête du livre : *Incipit nova editio Breviarii super quâ Innocentius papa octavus indulgentias concessit.*

(Ici commence la nouvelle édition du bréviaire sur laquelle le pape Innocent VIII a accordé des indulgences.)

On trouve dans le corps du manuscrit un ruban bleu enlacé à l'ornement qui sépare les deux colonnes de texte; ce ruban porte : *Hercules dux Ferrarie.* HERCULE DUC DE FERRARE.

Ce manuscrit appartient à M. le marquis d'Hervey de Saint-Denys.

Il est entré dans sa famille par voie d'achat.

Chromolithographie de M. WALTER.

LECTURES ET MÉDITATIONS, page 190. — Cette page, qui reproduit des épisodes de la vie de David, provient du *Bréviaire de saint Louis*, XIIIe siècle, *Musée des Souverains.*

La copie que nous avons eue de ce curieux dessin est de Mlle BEAU.

Chromolithographie de M. WALTER.

TABLE DES MATIÈRES DE LA PREMIÈRE PARTIE. — Page Ire. Les motifs de cette page sont empruntés à un manuscrit de l'Arsenal intitulé *Heures latines*, n° 259, fol. 29 recto, *Théologie latine.*

Page II. Page tirée d'un beau manuscrit de la *Bibliothèque Mazarine.* Flavius Josèphe, *de Antiquitate Judæorum historia*, manuscrit en parchemin, grand in-folio, très-important, peint en France, vers 1410, dans un style tantôt italien, tantôt français; il renferme un grand nombre de miniatures, d'entourages de pages et d'initiales.

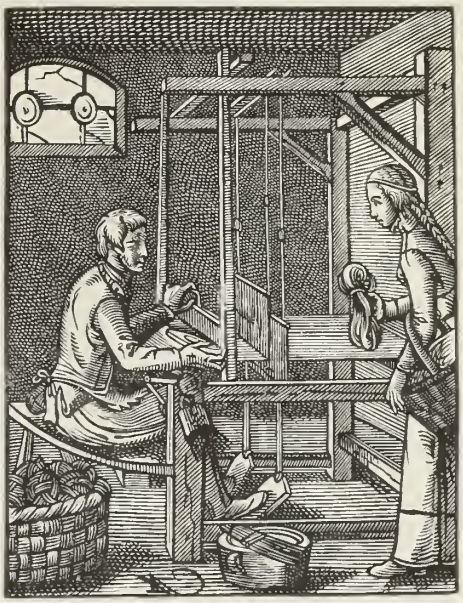
Chromolithographie de M. BODIN.

Page III. Ornements empruntés à la *Bibliothèque de* FRIBOURG, manuscrit du couvent de Carthaus, peint par Molitor en 1517.

Page IV. Motif emprunté à un manuscrit de la *Bibliothèque de l'Arsenal*, B B 29, *Théologie latine.*

TITRE. — CHROMOLITHOGRAPHIE LEMERCIER ET Ce. — Le dessin de cette page figure à la page 84 du livre d'ENEAS VICO, indiqué précédemment. Cette page est consacrée à *Giulia figliuola di Druso Cesare.*

Chromolithographie de M. WALTER.



LE TISSERAND

LE POTIER D'ÉTAIN

DEUXIÈME PARTIE.

Appendice. — Ce magnifique titre gravé, imprimé en taille-douce, sert de frontispice à la première partie d'une méthode de calligraphie publiée en 1601, à Nuremberg, par Neudorffer; il contient une multitude d'alphabets d'un style allemand extrêmement pur et varié.

Victoire antique. — Cette merveilleuse petite Victoire est conservée au musée de Munich ; elle provient des fouilles de Pompéi ; elle est en terre cuite ; de la main droite elle tient une palme et de l'autre une couronne.

Nous nous en sommes servi pour en faire une marque de notre librairie.

Préface. — Ornement du XVIe siècle, *Bibliothèque de l'Arsenal.*

Chromolithographie de M. Walter.

Page Ire. Ornement de titre, style grec, lettre S.

Page VIII. Portrait dessiné et gravé sur acier par M. Pauquet.

Notice. — Ce second titre, qui ne le cède en rien à la beauté du titre de l'appendice, fait partie de l'ouvrage que nous avons indiqué pour titre de l'appendice.

Ornement du XVIe siècle, tiré d'un manuscrit de l'Arsenal.

Chromolithographie de M. Walter.

Fleurons de la notice. — Page 8. Couronne dessinée par M. Catenacci, gravée par M. Judée.

Page **12**. *Lux*, dessiné par Aimé Chenavard, gravé par Brévière.

Page **26**. Trois couronnes dessinées par M. Catenacci, gravées par M. Judée.

Page **38**. Les emblèmes de la Papauté, dessinées par M. Catenacci.

Page **91**. Fleuron tiré de la Bible de saint Martial de Limoges, Bibliothèque Impériale.

Page **94**. Dessin de Gérard Séguin.

Page **112**. Couronne de chêne et branche d'olivier dessinées par M. Catenacci.

INDICATION DES MINIATURES

ET

RELATION DE LEUR LETTRE ALPHABÉTIQUE

AVEC LA PAGINATION DES VOLUMES

PORTRAIT DU SAINT-PÈRE

BBB. — Sa Sainteté Pie IX.	PRALON	1re partie.

ÉMAIL DU LOUVRE

CCC. — Émail du Louvre	DAUMONT	2e partie.

DIPTYQUE DE MELUN

AAA. — Agnès Sorel	BAUER	2e partie.
LL. — Etienne Chevalier	PRALON	Idem.

HEURES DE Me ESTIENNE CHEVALIER 1re partie.

OFFICE DE LA SAINTE VIERGE

A. — Hommage des Anges et de Me Estienne Chevalier à la Mère de Dieu.	PRALON	Après le titre *Office de la Vierge* verso en regard de la suivante.
O. — L'Enfant Jésus sur le sein de Marie.	PRALON	Après le titre *Office de la Vierge* recto en regard de la précédente.
H. — L'Annonciation	REGAMEY	1
Q. — Mariage de Notre-Dame	PRALON	9
F. — Visitation.	PRALON	15
N. — Adoration des Mages	PRALON	37
HH. — Bethléem et les Bergers	PRALON	47

B. — Notre-Dame avertie de sa mort prochaine . . . . . Pralon 59
AA. — Mort de Notre-Dame . . . . . Pralon 69
R. — Funérailles de la Sainte Vierge . . . . . Pralon 77
T. — Assomption de la Mère de Dieu. . . . . Regamey 85
P. — Couronnement dans le ciel . . . . . Pralon 92
X. — Gloire de Marie . . . . . Daumont 103

OFFICE DE LA PASSION

D. — Les Funérailles. . . . . Pralon 105
I. — L'Institution de l'Eucharistie. . . . . Pralon 107
K. — Sainte Madeleine aux pieds de Notre-Seigneur . . . . . Pralon 111
Y. — Notre-Seigneur trahi au Jardin des Olives . . . . . Daumont 119
U. — Jésus-Christ devant Pilate. . . . . Pralon 121
J. — Jésus-Christ portant sa croix. . . . . Pralon 123
I. — Mort de Jésus-Christ sur le Calvaire . . . . . Pralon 127
NN. — Jésus-Christ mort sur la croix, ou retour de l'escorte . . . . . Dumont 131
CC. — Le Corps du Sauveur descendu de la croix. . . . . Regamey 135
V. — Jésus-Christ mort sur les genoux de sa mère . . . . . Pralon 137
BB. — Notre-Seigneur mis au tombeau. . . . . Pralon 145
S. — L'Ascension. . . . . Regamey 149
FF. — La Pentecôte . . . . . Regamey 151
EE. — Mission des Apôtres. . . . . Regamey 155
E. — Jugement dernier. . . . . Pralon 161

SAINTS ET SAINTES

G. — Naissance de saint Jean-Baptiste. . . . . Regamey 165
OO. — Crucifiement de saint Pierre. . . . . Pralon 167
MM. — Conversion de saint Paul . . . . . Daumont 169
DD. — Martyre de saint André. . . . . Pralon 171
SS. — Décapitation de Saint Jacques-le-Majeur . . . . . Pralon 173
JJ. — Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos. . . . . Pralon 175
PP. — Lapidation de saint Étienne . . . . . Daumont 177
Z. — Saint Nicolas, évêque . . . . . Pralon 179
KK. — Saint Hilaire, évêque de Poitiers. . . . . Pralon 181
GG. — Saint Martin de Tours. . . . . Pralon 183

C. — Saint Thomas d'Aquin. . . . . PRALON 185
II. — Sainte Catherine d'Alexandrie . . . . . DAUMONT 187
RR. — Sainte Apolline. . . . . PRALON 189

LECTURES ET MÉDITATIONS.

M. — Job frappé de la lèpre . . . . . PRALON 191

BOCCACE DE MUNICH

FF. — Lit de justice tenu par le roi Charles VII en 1458 . . . . . PRALON 2e partie

ANTIQUITÉS JUDAIQUES

JJJ. — Livre III. Assistance céleste prêtée au ministère de Moïse dans le désert . . . . . DAUMONT 193
EEE. — Livre IV. Chute des remparts de Jéricho . . . . . DAUMONT 195
GGG. — Livre V. L'Arche prise par les Philistins . . . . . DAUMONT 197
QQ. — Livre VII. David apprend la mort de Saül . . . . . DAUMONT 199
DDD. — Livre VIII. Construction du premier temple de Jérusalem . . . . DAUMONT 201
TT. — Livre IX. Captivité des dix tribus après le siége de Samarie . . . . REGAMEY 203
YY. — Livre X. Prise de Jérusalem par l'armée de Nabuchodonosor . . . DAUMONT 205
UU. — Livre XI. La Liberté rendue aux Juifs par Cyrus . . . . . DAUMONT 207
XX. — Livre XII. Entrée du roi Antiochus IV (Épiphane) à Jérusalem. . . PRALON 209
HHH. — Livre XIII. Bataille de Jonathas contre Bacchide. . . . . DAUMONT 211
ZZ. — Livre XIV. Pompée dans le sanctuaire des Juifs . . . . . PRALON 213

DÉCADES DE TITE-LIVE

III — Tite-Live. — Tullia faisant passer son char sur le cadavre de Servius Tullius . . . . . LEROUX 2e partie.

BISSON-COTTARE

Indication des livraisons.				Pages.
52e	livron.	205.	Miniature YY, *Prise de Jérusalem par l'armée de Nabuchodonosor*, en regard de	205
58e	—	205, 206.	Texte, livre Xe.	205, 206
47e	—	207.	Miniature UU, *la Liberté rendue aux Juifs*, en regard de la page.	207
59e	—	207, 208.	Texte, livre XIe.	207, 208
53e	—	209.	Miniature XX, *Entrée du roi Antiochus IV à Jérusalem*, en regard de la page	209
59e	—	209, 210.	Texte, livre XIIe.	209, 210
60e	—	211.	Miniature HHH, *Bataille de Jonathas contre Bacchide*, en regard de la page.	211
59e	—	211, 212.	Texte, livre XIIIe.	211, 212
54e	—	213.	Miniature ZZ, *Pompée dans le sanctuaire des Juifs*, en regard de la page. .	213
59e	—	213, 214.	Texte, livre XIVe.	213, 214
60e	—		Coopérateurs (recto et verso).	
60e	—		Table des matières de la première partie. I, II, III, IV.	
58e	—		Chromo-lithographie Lemercier.	

SECONDE PARTIE

60e	livraison.		SECONDE PARTIE (titre *rouge brique*).	
60e	—		Victoire de Munich. (*Vivre dans la mémoire des hommes*).	
60e	—		Liste générale des souscripteurs.	
40e	—		PRÉFACE. (*Titre bleu.*)	
60e	—		*Préface*, pages I à VIII, avec portrait terminal.	
60e	—		Œuvre de Jehan Foucquet. Appendice (titre *bistre typographique*).	
40e	—		NOTICE. (*Titre bleu.*)	
60e	—		*Introduction*, pages 1 à 7.	
60e	—		Autre titre Notice (*bistre typographique*).	
60e	—		*Jehan Foucquet*, œuvre, pages 9 à 12.	
60e	—		*Biographie*, pages 13 à 26.	
60e	—		*Jehan Foucquet et son portrait du pape Eugène IV*, pages 27 à 38.	
59e	—		TITRE ÉMAIL DU LOUVRE (*violet*).	
40e	—		Portrait de Foucquet (émail du Louvre).	
40e	—		*Notice* Jehan Foucquet, émail.	
59e	—		TITRE DIPTYQUE DE MELUN (*violet*).	
23e	—		Miniature LL, *Étienne Chevalier et saint Étienne* (verso).	
58e	—		Miniature AAA, *la Sainte Vierge sous les traits d'Agnès Sorel* (recto).	
23e	—		Notice. Maistre Estienne Chevalier, LL.	
58e	—		Notice. La Sainte Vierge sous les traits d'Agnès.	
58e	—		Musée d'Anvers. (Notice sur la Vierge sous les traits d'Agnès Sorel.)	
60e	—		*Diptyque de Melun*, pages 55 à 73.	
60e	—		*Portraits du musée impérial du Louvre*, page 74.	
42e	—		TITRE HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER (*violet et or*).	
60e	—		*Heures de maistre Estienne Chevalier*, pages 75 à 91.	
60e	—		Notices du révérend père Cahier, page 92.	
60e	—		TITRE OFFICE DE LA VIERGE (*bleu*). Suivent les notices sur les miniatures des Heures.	Renvois au 1er vol.
1er	—		Notice sur la miniature A, *Hommage des Anges* (verso).	1 1er vol.
29e	—	—	O, *l'Enfant Jésus sur le sein de Marie*.	1 —
14e	—	—	H, *l'Annonciation*.	1 —
31e	—	—	Q, *Mariage de la Vierge*.	9 —
7e	—	—	F, *Visitation*.	15 —
3e	—	—	N, *Adoration des Mages*	37 —
25e	—	—	HH, *Bethléem et les Bergers*.	47 —
2e	—	—	B, *Notre Dame avertie de sa mort*..	59 —

Indication des livraisons.				Pages.
33e	livron.		Miniature EE, *Mission des Apôtres*, en regard de la page.	155
43e	—	155, 156.	Texte.	155 à 160
44e	—	157 à 160.		
9e	—		Miniature E, *le Jugement dernier*, en regard de la page.	161
47e	—	161 à 164.	Texte.	161 à 164
42e	—		SAINTS ET SAINTES (titre *chromolithographie*.	
12e	—	165.	Miniature G, *Naissance de saint Jean-Baptiste*, en regard de la page.	165
48e	—	165, 166.	Texte.	165, 166
30e	—	167.	Miniature OO, *Crucifiement de saint Pierre*, en regard de la page.	167
48e	—	167, 168.	Texte.	167, 168
27e	—	169.	Miniature MM, *Conversion de saint Paul*, en regard de la page.	169
49e	—	169, 170.	Texte.	169, 170
50e	—	171.	Miniature DD, *Martyre de saint André*, en regard de la page.	171
49e	—	171, 172.	Texte.	171, 172
32e	—	173.	Miniature SS, *Décapitation de saint Jacques le Majeur*, en regard de la page. .	173
50e	—	173, 174.	Texte.	173, 174
38e	—	175.	Miniature JJ, *Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos*.	175
50e	—	175, 176	Texte.	175, 176
42e	—	177.	Miniature PP, *Lapidation de saint Étienne*, en regard de la page.	177
51e	—	177, 178.	Texte.	177, 178
15e	—	179.	Miniature Z, *Saint Nicolas, évêque*, en regard de la page.	179
51e	—	179, 180.	Texte.	179, 180
24e	—	181.	Miniature KK, *Saint Hilaire, évêque de Poitiers*, en regard de la page. . .	181
52e	—	181, 182.	Texte.	181, 182
26e	—	183.	Miniature GG. *Saint Martin de Tours*, en regard de la page.	183
52e	—	183, 184.	Texte.	183, 184
8e	—	185.	Miniature C, *Saint Thomas d'Aquin*, en regard de la page.	185
53e	—	186, 187.	Texte.	185, 186
41e	—	187.	Miniature II, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, en regard de la page.	187
53e	—	187, 188.	Texte.	187, 188
49e	—	189.	Miniature RR, *Sainte Apolline*, en regard de la page.	189
54e	—	189, 190.	Texte.	189, 190
42e	—		LECTURES ET MÉDITATIONS (titre *chromolithographie*).	
4e	—	191.	Miniature M, *Job frappé de la lèpre*, en regard de la page.	191
54e	—	191, 192.	Texte.	191, 192
41e	—		ANTIQUITÉS JUDAIQUES (titre *violet et or*).	
59e	—	193.	Miniature JJJ, *Assistance céleste prêtée au ministère de Moïse*, en regard de. .	193
55e	—	193, 194.	Texte, livre IIIe.	193, 194
56e	—	195.	Miniature EEE, *Chute des remparts de Jéricho*, en regard de la page.	195
55e	—	195, 196.	Texte, livre IVe.	195, 196
57e	—	197.	Miniature GGG, *l'Arche d'alliance prise par les Philistins*, en regard de. . .	197
56e	—	197, 198.	Texte, livre Ve.	197, 198
48e	—	199.	Miniature QQ, *David apprend la mort de Saül*. en regard de la page. . .	199
56e	—	199, 200.	Texte, livre VIIe.	199, 200
51e	—	201.	Miniature DDD, *Construction du premier temple de Jérusalem*, en regard de. .	201
57e	—	201, 202.	Texte, livre VIIIe.	201, 202
44e	—	203.	Miniature TT, *la Captivité des dix tribus*, en regard du livre IXe.	203
57e	—	203, 204.	Texte.	203, 204

Indication des livraisons.		Pages.
15e livron. 59, 60.		
16e — 61 à 64.	Texte	59 à 68
17e — 65 à 68.		
19e —	AA, *Mort de Notre Dame*, en regard de la page	69
18e — 69 à 72.	Texte	69 à 76
19e — 73 à 76.		
35e —	Miniature R, *Funérailles de la Sainte Vierge*, en regard de la page	77
20e — 77 à 80.	Texte	77 à 84
21e — 81 à 84.		
17e —	Miniature T, *Assomption de la Mère de Dieu*, en regard de la page	85
22e — 85 à 88.	Texte	85 à 89
23e — 89 à 92.		
37e —	Miniature P, *Couronnement de Marie dans le ciel*, en regard de la page	92
24e — 93 à 96.	Texte	93 à 102
25e — 97 à 100.		
26e — 101, 102.		
20e —	Miniature X, *Gloire de Marie*, en regard de la page	103
26e — 103, 104.	Texte. (La tige de Jessé)	103, 104
42e —	TITRE DE L'OFFICE DE LA PASSION (*chromolithographie*)	
10e —	Miniature D, *les Funérailles*, en regard de la page	105
27e — 105, 106.	Texte	105, 106
11e —	Miniature L, *l'Institution de l'Eucharistie*, en regard de la page	107
27e — 107, 108.	Texte	107 à 110
28e — 109, 110.		
13e —	Miniature K, *Sainte Madeleine aux pieds de N. S.*, en regard de la page	111
28e — 111, 112.	Texte	111 à 118
29e — 113 à 116.		
30e — 117, 118.		
22e —	Miniature Y, *Notre Seigneur trahi au jardin des Olives*, en regard de la page	119
30e — 119, 120.	Texte	119, 120
18e —	Miniature U, *Jésus-Christ devant Pilate*, en regard de la page	121
31e — 121, 122.	Texte	121, 122
5e —	Miniature J, *Jésus-Christ portant sa croix*, en regard de la page	123
31e — 123, 124.	Texte	123 à 126
32e — 125, 126.		
6e —	Miniature I, *Mort de Jésus-Christ sur le Calvaire*, en regard de la page	127
32e — 127, 128.	Texte	127 à 130
33e — 129, 130.		
28e —	Miniature NN, *Jésus-Christ mort sur la croix*, en regard de la page	131
33e — 131, 132.	Texte	131 à 134
34e — 133, 134.		
43e —	Miniature CC, *le Corps du Sauveur descendu de la croix*, en regard de	135
34e — 135, 136.	Texte	135, 136
16e —	Miniature V, *Jésus mort sur les genoux de sa Mère*, en regard de la page	137
35e — 137 à 140.	Texte	137 à 144
37e — 141 à 144.		
39e —	Miniature BB, *Notre-Seigneur mis au tombeau*, en regard de la page	145
38e — 145 à 148.	Texte	145 à 148
21e —	Miniature S, *Ascension*, en regard de la page	149
39e — 149, 150.	Texte	149, 150
34e —	Miniature FF, *la Pentecôte*, en regard de la page	151
39e — 151, 152.	Texte	151 à 154
43e — 153, 154.		

CLASSEMENT GÉNÉRAL

PREMIÈRE PARTIE

Indication des livraisons.				
58e livron.			Faux titre (*grisaille*), Jehan Foucquet, XVe siècle.	
58e	—		Nom du souscripteur.	
58e	—		Armes ou chiffre.	
41e	—		Souvenirs de famille (pages 1, 2, 3 et 4).	
36e	—		Portrait de N. S. P. le Pape.	
36e	—		Notice sur Sa Sainteté.	
36e	—		Bref de Sa Sainteté (pages 1 et 2, texte français; — pages 3 et 4, texte latin).	
40e	—		Titre général, œuvre de Jehan Foucquet (*bleu*).	
			PREMIÈRE PARTIE (*rouge brique*).	
42e	—		TITRE DES HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER (*chromolithographie*).	
40e	—		TITRE DE L'OFFICE DE LA SAINTE VIERGE (*bleu*).	
1re	—		Miniature A, *Hommage des Anges à la Mère de Dieu* (verso).	
29e	—		Id. O, *l'Enfant Jésus sur le sein de sa Mère* (recto).	Pages.
14e	—		Id. H, *Annonciation* (verso).	1
			Office de la Sainte Vierge, à Matines.	1
1re	—	1 à 4.	Texte.	1 à 8
2e	—	5 à 8.		
31e	—		Miniature Q, *Mariage de la Vierge*, en regard de la page.	9
3e	—	9 à 12.	Texte.	9 à 14
4e	—	13 à 14.		
7e	—		Miniature F, *Visitation*, en regard de la page.	15
4e	—	15 à 16.	Texte.	15 à 36
5e	—	17 à 20.		
6e	—	21 à 24.		
7e	—	25 à 28.		
8e	—	29 à 32.		
9e	—	33 à 36.		
3e	—		Miniature N, *Adoration des Mages*, en regard de la page.	37
10e	—	37 à 40.	Texte.	37 à 46
11e	—	41 à 44.		
12e	—	45 à 46.		
25e	—		HH, *Bethléem et les Bergers*, en regard de la page.	47
12e	—	47, 48.	Texte.	47 à 58
13e	—	49 à 52.		
14e	—	53 à 56.		
15e	—	57, 58.		
2e	—		Miniature B, *N. D. avertie de sa mort prochaine*, en regard de la page. . . .	59

Indic. de la livr.		Renvois au 1er vol.	
19e livraison.	Notice sur la miniature AA, *Mort de Notre Dame*	69	1er vol.
35e —	— R, *Funérailles de la Sainte Vierge*	77	—
17e —	— T, *Assomption de la Mère de Dieu*	85	—
37e —	— P, *Couronnement de Marie dans le ciel*	92	—
20e —	— X, *Gloire de Marie*	103	—
60e —	TITRE OFFICE DE LA PASSION (*bleu*).		
10e —	Notice sur la miniature D, *les Funérailles*	105	—
11e —	— L, *l'Institution de l'Eucharistie*	107	—
13e —	— K, *Sainte Madeleine aux pieds de N. S.*	111	—
22e —	— Y, *N.-S. trahi au jardin des Olives*	119	—
18e —	— U, *Jésus-Christ devant Pilate*	121	—
5e —	— J, *Jésus-Christ portant sa croix*	123	—
6e —	— I, *Mort de Jésus-Christ sur le Calvaire*	126	—
28e —	— NN, *Jésus-Christ mort sur la croix*	131	—
43e —	— CC, *Le Corps du Sauveur descendu de la croix*	135	—
16e —	— V, *Jésus mort sur les genoux de sa Mère*	137	—
39e —	— BB. *Notre-Seigneur mis au tombeau*	145	—
21e —	— S, *l'Ascension*	149	—
34e —	— FF, *la Pentecôte*	151	—
53e —	— EE, *Mission des Apôtres*	155	—
9e —	— E, *le Jugement dernier*	161	—
60e —	TITRE SAINTS ET SAINTES (*bleu*).		
12e —	Notice sur la miniature G, *Naissance de saint Jean-Baptiste*	165	—
30e —	— OO, *Crucifiement de saint Pierre*	167	—
27e —	— MM, *Conversion de saint Paul*	169	—
50e —	— DD, *Martyre de saint André*	171	—
32e —	— SS, *Décapitation de saint Jacques le Majeur*	173	—
38e —	— JJ, *Saint Jean l'Évangéliste dans l'île de Pathmos*	175	—
42e —	— PP. *Lapidation de saint Étienne*	177	—
15e —	— Z, *Saint Nicolas, évêque*	179	—
24e —	— KK, *Saint Hilaire, évêque de Poitiers*	181	—
26e —	— GG, *Saint Martin de Tours*	183	—
8e —	— C, *Saint Thomas d'Aquin*	185	—
41e —	— II, *Sainte Catherine d'Alexandrie*	187	—
49e —	— RR, *Sainte Apolline*	189	—
60e —	TITRE LECTURES ET MÉDITATIONS (*bleu*).		
4e —	Notice sur la miniature M, *Job frappé de la lèpre*, page 191, 1er vol.		
60e —	*Jésus-Christ mort sur la croix*, ou *le Retour de l'escorte*, page 93.		
59e —	BOCCACE. DES CAS DES NOBLES HOMMES ET FEMMES MALHEUREUX, *titre violet*.		
60e —	Idem de Munich, pages 95 à 102.		
45e et 46e	Désignation des personnages représentés dans le frontispice du Manuscrit de Munich.		
45e et 46e	Miniature FFF, Frontispice représentant le Lit de justice tenu à Vendôme en 1458 pour le jugement de Jean, duc d'Alençon, pages 1 à 16, 2e vol.		
45e et 46e	Notes et développements, pages 17 à 24.		
60e —	Lit de justice (1458), table alphabétique de tous les personnages et des principaux objets mentionnés dans la Notice, pages 1, 2, 3 et 4.		
41e —	ANTIQUITÉS JUDAIQUES (*titre violet et or*).		
60e —	Notice sur les Antiquités judaïques, pages 103 à 112, 2e vol.		
59e —	Notice de la miniature JJJ, *Assistance céleste prêtée au ministère de Moïse dans le désert*, livre IIIe.		
56e —	Notice de la miniature EEE, *Chute des remparts de Jéricho*, livre IVe.		
57e —	Notice de la miniature GGG, *l'Arche d'alliance prise par les Philistins*, livre Ve.		
48e —	Notice de la miniature QQ, *David apprend la mort de Saül*, livre VIIe.		
51e —	Notice de la miniature DDD, *Construction du premier temple de Jérusalem*, livre VIIIe.		

Indic. de la livr.

44e livraison. Notice de la miniature TT, *la Captivité des dix tribus*, livre IXe.
52e — Notice de la miniature YY, *Prise de Jérusalem*, livre Xe.
47e — Notice de la miniature UU, *la Liberté rendue aux Juifs*, livre XIe.
53e — Notice sur la miniature XX, *Entrée du roi Antiochus IV (Épiphane) à Jérusalem*, livre XIIe.
60e — Notice sur la miniature HHH, *Bataille de Jonathas contre Bacchide*, livre XIIIe
54e — Notice sur la miniature ZZ, *Pompée dans le sanctuaire des Juifs*, livre XIVe.
59e — DÉCADES DE TITE-LIVE (*titre violet*).
60e — Notice sur les décades de Tite-Live, pages 113 à 116.
55e — Miniature I.I.I, *Tullia faisant passer son char sur le cadavre de Servius-Tullius*.
55e — Notice sur la miniature I.I.I.
60e — ŒUVRES PRÉSUMÉES DE FOUCQUET (*titre solferino*).
60e — Notice sur les œuvres présumées de Foucquet, pages 117 à 122.
60e — OPINIONS SUR FOUCQUET (*titre solferino*).
60e — Opinions de la presse sur Foucquet, pages 123 à 168.
60e — TABLES DES MATIÈRES (*bronze orange foncé*).
1re — Description des ornements, pages 1 à 42, formes 1 à 11.
1re — Pages 1 à 4, formes 1.
3e — — 5 à 8. — 2.
8e — — 9 à 12, — 3.
13e — — 13 à 16, — 4.
19e — — 17 à 20, — 5.
25e — — 21 à 24, — 6.
33e — — 25 à 28, — 7.
37e — — 29 à 32, — 8.
51e — — 33 à 36, — 9.
60e — — 37 à 42, — 10, 11.
60e — Indication des miniatures et relation de leur ordre alphabétique avec la pagination des volumes (4 pages).
60e — Classement général de la première partie.
60e — Classement général de la deuxième partie.
60e — Table alphabétique.
60e — Table des matières de la seconde partie.
60e — Errata.
60e — Prospectus.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES PERSONNAGES ET DES PRINCIPAUX OBJETS

MENTIONNÉS DANS

JEHAN FOUCQUET

PREMIÈRE PARTIE

(1er VOLUME)

Adoration des Mages, min. N, Office de la Vierge. 37
André (Martyre de saint), min. DD, Saints et Saintes. 171
Annonciation, min. H, Office de la Vierge. 1
ANTIQUITÉS JUDAÏQUES. 192 *bis*
Apolline (Sainte), min. RR, Saints et Saintes. 189
Ascension (l'), min. S, Office de la Passion. 149
Assistance céleste prêtée au ministère de Moïse dans le désert, min. III, Antiquités judaïques, liv. III. 193
Assomption de la Mère de Dieu, min. T, Office de la Vierge. 85

Bataille de Jonathas contre Baccide, min. HHH, Antiquités judaïques, liv. XIII. 211
Bethléem et les Bergers, min. HH, Office de la Vierge. 47
BREF DU SAINT-PÈRE, français-latin, en tête du vol.

Captivité des dix tribus après le siége de Samarie, min. TT, Antiquités judaïques, liv. IX. 203
Catherine (Sainte) d'Alexandrie, min. II, Saints et Saintes. 187
Chute des remparts de Jéricho, min. CCC, Antiquités judaïques, liv. IV. 195
Construction du temple de Jérusalem, min. DD, Antiquités judaïques, liv. VIII. 201
Corps (le) du Sauveur descendu de la croix, min. CC, Office de la Passion. 135
Couronnement de Marie dans le Ciel, min. P, Office de la Vierge. 92

David apprend la mort de Saül, min. QQ, Antiquités judaïques, liv. VII. 199
DELAUNAY (M. l'abbé). Voir le titre des Heures.

Enfant (l') Jésus sur le sein de Marie, min. O, Office de la Vierge. 1
Entrée du roi Antiochus IV, Épiphane à Jérusalem, min. XX, Antiquités judaïques, liv. XII. 209
Étienne (Lapidation de saint), min. PP, Saints et Saintes. 177

Funérailles de la sainte Vierge, min. R, Office de la Vierge. 76
Funérailles (les), min. D, Office de la Passion. 105

Gloire de Marie, min. X, Office de la Vierge. 103

HEURES DE Me ESTIENNE CHEVALIER. Titre.
Hilaire (Saint), évêque de Poitiers, min. KK, Saints et Saintes. 181
Hommage des Anges, min. A, Office de la Vierge. 1

Institution (l') de l'Eucharistie, min. L, Office de la Passion. 107

Jacques le Majeur (Décapitation de saint), min. SS, Saints et Saintes. 173
Jean (Saint), l'Évangéliste, dans l'île de Pathmos, min. II, Saints et Saintes. 175
Jésus-Christ devant Pilate, min. U, Office de la Passion. 121
Jésus-Christ mort, sur les genoux de sa mère, min. V, Office de la Passion. 137
Jésus-Christ portant sa croix, min. J, Office de la Passion. 123
Job, min. M, Lectures et Méditations. 191
Jugement (le) dernier, min. E, Office de la Passion. 161

LECTURES ET MÉDITATIONS. 190 *bis*
Liberté (la) rendue aux Juifs par Cyrus, min. UU, Antiquités judaïques, liv. XI. 207
Madeleine (Sainte) aux pieds de Notre-Seigneur, min. K, Office de la Passion. 111
Mariage de Notre-Dame, min. Q, Office de la Vierge. 8
Martin (Saint) de Tours, min. GG, Saints et Saintes. 183
Mission des Apôtres, min. EE, Office de la Passion. 155
Mort de Jésus-Christ sur le Calvaire, min. I, Office de la Passion. 126
Mort de Notre-Dame, min. AA, Office de la Vierge. 69
Naissance de saint Jean-Baptiste, min. G, Saints et Saintes. 165
Nicolas (Saint), évêque, min. Z, Saints et Saintes. 179
Notre-Dame avertie de sa mort prochaine, min. B, Office de la Vierge. 59
Notre-Seigneur mis au tombeau, min. BB, Office de la Passion. 145
Notre-Seigneur trahi au jar-

din des Olives, min. Y Office de la Passion. 119

ŒNEAS VICO.

Le Imagini delle donne auguste, 1re partie.
Faux titre. V. Entourage de Claudia, deuxième femme d'Auguste. 35
Nom du Souscripteur. V. Entourage de Flavia. 191
Médaillon pour chiffre ou armoirie. V. Entourage de Livia Medullina, deuxième femme de Claude. 139
Office de la sainte Vierge. V. Entourage de Drusilla. 135
Chromolithographie de Lemercier et Ce. V. Entourage de Giulia, fille de Drusus Cæsar. 85
ŒUVRES DE JEHAN FOUCQUET. Titre.
OFFICE DE LA PASSION. Titre.
OFFICE DE LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST. 105

A MATINES.

La Passion du Rédempteur. Hymne. 105
Le Dieu de miséricorde a voulu dans sa bonté. 108
La Sagesse s'est bâti une maison. (Proverbes de Salomon.) 111
Nous vous louons, ô Dieu! 112

A LAUDES.

Psaume. 116
J'ai livré mon corps. Capitule. 118
Que d'injures. Hymne. 119

A PRIME.

Juge suprême des humains. Hymne. 124
Psaume. 125
Environnons le juste. Capitule. 127

A TIERCE.

A vous Seigneur. Hymne. 131
Je suis un ver de terre. Psaume. 132
Il n'y a plus ni apparence. Capitule. 134

A SEXTE.

Entre deux voleurs. Hymne. 138
Je suis pauvre. Psaume. 139
Il a été mis au rang. Capitule. 141

A NONE.

Couvre-toi d'un voile sanglant. 145
O mon Dieu! mon Dieu! Psaume. 146
Après soixante et dix semaines. Capitule. 148

A VÊPRES.

Ma vie s'est abîmée. Psaume. 152
Dans ce jour il y aura une fontaine. Capitule. 153
Tout est consommé. Hymne. 154

A COMPLIES.

J'ai été regardé. Psaume. 159
Je vous offrirais pour tombeau. Hymne. 161
Dans ce jour le fils de Jessé. 162
Il n'y a point de numération de psaumes parce que ce sont des versets pris dans différents psaumes.

OFFICE DE LA SAINTE-VIERGE. Faux titre. 1

A MATINES.

Psaume 94. 3
Celui que la terre. Hymne. 7
Psaume 8. 9
— 44. 16
— 95. 24
Hymne de saint Ambroise. 31

A LAUDES.

Psaume 92. 37
O la plus glorieuse des vierges. Hymne. 39
Cantique de Zacharie. 41

A PRIME.

Souvenez-vous, ô Jésus! H. 47
Psaume 53. 48
Psaume 84. 50
— 116. 54
Qui est celle-ci? Capitule. 55

A TIERCE.

Souvenez-vous, ô Jésus! 59
Psaume 119. 60
— 120. 63
— 121. 64
J'ai été affermie. Capitule. 67

A SEXTE.

Psaume 122. 70
— 123. 71
J'ai choisi une demeure. Capitule. 74

A NONE.

Psaume 125. 77
— 126. 79
— 127. 81
J'ai répandu dans les grands chemins. Capitule. 83

A VÊPRES.

Psaume 116. 85
J'ai été créée dès le commencement. Capitule. 86
Faites voir que vous êtes véritablement notre mère. Hymne. 87
Mon âme glorifie le Seigneur. Cantique. 88

A COMPLIES.

Psaume 128. 92
— 129. 95
— 130. 96
Je suis la mère du pur amour. Capitule. 98
Je vous salue, Reine des cieux. Antienne. 102

Paul (Saint), min. MM. 169
Pentecôte (la), min. FF, Office de la Passion. 151
Philistins (les) emportent l'arche, min. GGG, Antiquités judaïques, liv. V. 197
Pie IX, portrait en tête du volume, 1re partie.
Pierre (Crucifiment de saint), min. OO, Saints et Saintes. 167
Pompée dans le sanctuaire des Juifs, min. ZZ, Antiquités judaïques, liv. XIII. 213
Prise de Jérusalem par l'armée de Nabuchodonosor, min. YY, Antiquités judaïques. liv. X. 205
Proverbes de Salomon, Office de la Passion. 111

PSAUMES.

OFFICE DE LA VIERGE.

Psaume 94. 3
— 8. 9
— 44. 16
— 95. 24
— 92. 24
— 92. 37
— 53. 48
— 84. 50
— 116. 54
— 119. 60
— 122. 70
— 123. 71
— 125. 77
— 126. 79
— 127. 81
— 116. 85
— 128. 92
— 129. 95
— 130. 96

Pour l'Office de la Passion les psaumes ne sont pas indiqués par leur numéro, parce que ce sont des versets pris dans différents psaumes.

Retour de l'escorte, min. NN, Office de la Passion. 131

SAINTS ET SAINTES. Titre. 164
Souvenirs de famille, en tête du volume.

Theiner (lettre du R. P.), en tête du volume.
Thomas d'Aquin (Saint), min. C, Saints et Saintes. 185
Tige de Jessé, Office de la Vierge. 104

Visitation, min. F, Office de la Vierge. 15

DEUXIÈME PARTIE

(2e VOLUME).

Agnès Sorel, min. AAA. 48
Agnès Sorel. 52, 53, 54, 57
ALBANYE (Duc d'). 64
ANDREINO. 34
ANDRIEU BEAUNEVEU. 107
Antiquités judaïques. 103
Arche (l') d'alliance prise par les Philistins, Antiquités judaïques, GGG.
ARMAGNAC (Catherine d'). 104
ARMAGNAC (Jacques d'), duc de Nemours. 104
ARTAUD. 5
Art byzantin. 3
Assistance céleste prêtée au ministère de Moïse, Antiquités judaïques, III.

BAILLYE DE CAM. 64
BALDOVINETTI (Alesso). 23
BALUE. 65
BARBERYEU. 64
BARET. 156
BARNABA. 4
BARTHÉLEMY (Édouard de). 148
BASTARD (Comte Auguste de). 19, 105
Bataille de Jonathas contre Baccide, Antiquités judaïques, HHH.
BAUDOIN DE BAILLEUL. 16
BEAUVIEVIE. 64
Belle Agnès (la). 64
Belle Annes (la). 65
BENOZZO GOZZOLI. 23
BERCHEURE. 114
BERTIN (l'abbé). 68
BESSARION. 24
Bible de Saint-Martin de Tours. 5
Bibliothèque de Munich. 79
Biographie. 13
BIZZAMANO. 4
BLANC (Charles). 109, 137
BOCCACE DE MUNICH. 95
BOISY (le grand maître de). 64
BOISY (Mme de). 63, 64
BOIVIN LE CADET. 17
BRAMANTINO. 24, 25
BRÈCHE. 14, 20
BRENTANO (M.). 82
BRESSUIRE (Mgr de). 64
BRY. 64
BUDÉ (Catherine). 59
BUEIL (de). 64
BURTY (Philippe). 152

CANAPLE (de). 64
La Captivité des dix tribus, Antiquités judaïques, TT.
CARRACHE. Assomption de la Vierge. 2
CASAULDE. 64
Catalogue de M. Brentano. 84
CENSSERRE (de). 64
CHALMEL. 13, 14, 18, 28
CHAMPOLLION FIGEAC (Aimé). 135
CHANDIO (de). 64
CHARLES D'ORLÉANS. 22
CHARLES VII. 24, 25
CHASTEAUBRIANT (de). 64
CHATELAIN (Georges). 57, 59.
CHESNEAU (Ernest). 149
CHEVALIER (Ét.). min. LL. 47, 50, 51
Chute des remparts de Jéricho, Antiquités judaïques, EEE.
CIMABUE. 5
Classification chronologique des œuvres de Jehan Foucquet. 11
Clémence de Cyrus (la), Antiquités judaïques. 105
CŒNNETO. 24
CŒUR (Jacques). 58
COLOMB (Michel). 13
COLONNA. 24
COMAIRAS. 61
Combat des Juifs contre les peuples de la Judée, Antiquités judaïques. 104
Construction du premier temple de Jérusalem, Antiquités judaïques, DDD.
COSIMO ROSELLI. 23
Couronnement de la Vierge. 81
CRESPY LE PRINCE. 20
CRISSÉ (Baron de). 79
CURMER (L.). Introduction I. 114, 118

David apprend la mort de Saül, Antiquités judaïques, QQ. 105
DEBAINS (M. F.), préf., VII.
Décades de Tite-Live. 109 110, 111, 113 et suiv.
DELAUNAY (M. l'abbé), préf., IV.
DELORT. 56
DENIS (M. Ferdinand). 16, 124.
Description des ornements entourant le texte. 169
DIÉTRIC DE LOUVAIN. 16
Diptyque de Melun. 45, 55
DOMINIQUE DE VENISE. 34
DOMINIQUIN (Le). Communion de saint Jérôme. 2
DONE BEATRY. 64
DONE MARICQUE. 64
DREUX DU RADIER. 57
Duc de Nemours (Jacques d'Armagnac). Notice. 22
Duchesse (la) de Ferrare. 64

Email du Louvre. 43
Entrée du roi Antiochus IV à Jérusalem, Antiquités judaïques, XX.
Errata. Fin du volume.
Escuyer de Mesdames. 64
EUGÈNE IV. 18, 23, 27
Évangéliaire de Charlemagne. 5
Évangéliaire de Saint-Martin des Champs. 5
Évangéliaire de Saint-Médard de Soissons. 5

FAUGÈRE (M. P.), préf., VII.
FAURE (Pierre). 97
FÉLIBIEN. 5
FERTÉ (de LA). 64
FEUILLET DE CONCHES (Baron). 75, 76
FILARETE (Antonio). 18, 29
FLORENGE (Mgr de). 64
FLORIO FRANCESCO. 13, 14, 18, 19, 20, 22.
FOCCHETTA. 18, 29
FORTEBRACCIO. 24
FRA ANGELICO. 5
FRA LIPPO LIPPI. 23
GAIGNIÈRES. 79
GARD, préf., V.
GENTIL BELLIN. 17
GENTILE DA FABRIANO. 70
GÉRARDIN. 62
GEWUNDEL (M.), préf., V.
GIACHETTO. 34
GICCHI ROMANO. 24
GIÉ (de). 64
GIOVIO. 24
GODEFROI (Denis). 60, 66, 67, 69.
Grant (la) Senechalle. 64
GRÉZY (É.). 56
GUIDO DE SIENNE. 4
GUISE (Mgr de). 64

HALM (M.), préf. III.
HANGEST (Catherine d'). 62
HAY (Jean). 17
HEFNER. 78
HELYONNEUR (la reine). 64
HENDSCHEL (M.), préf., V.
HENRI IV. 67
Heures de maistre Estienne Chevalier. 75
HUGUES DE GAND. 16, 17
HUGUES-MARTIN, de Francfort. 16

Indication des miniatures et relation de leur lettre alphabétique avec la pagination du volume; fin de la 2e partie.

JANIN (Jules). 139
JANZÉ (vicomte Hippolyte de). 43
JEAN DE BRUGES. 16
JEANRON. 137
JÉSUS-CHRIST mort sur la croix. 93
JOANNET. 17
JOB. 81
JUVENAL DES URSINS. 55

LABARTE (M.). 113, 117, 135
LA BORDE (M. le comte, depuis marquis Léon de). 55, 75
LACROIX (Octave). 160
LAMIRAEL. 64
LANDAC. 64

LANGEYOWET (de). 64
LANGOT. 69
LAURE de Pétrarque. 63
LAUTRECT (de). 64
LAVRIL (M.), préf., v.
LEMAIRE DE BELGES. 14, 15, 16
LÉONARD. 17
LÉONARD DE VINCI (la Cène). 2
LESCUT (de). 64
Liberté rendue aux Juifs par Cyrus (la), Antiquités judaïques, UU.
LIÉVIN D'ANVENS. 16
LOMBARD (Jacques), de Mons. 16
LOUANDRE (Charles). 132
LOVE (de). 64
LOYS DE TOURNAY. 16

Magasin pittoresque. 133
Manuscrit de la Sorbonne. 114
Manuscrit de Versailles. 113
MARGUERITE DE SASSENAGE. 20
MARIE DE CLÈVES. 20, 22
MARIE (Sainte) de la Minerve. 25
MARMION. 16, 17
MARTIN (Henri). 134
Martin (saint). 76
MASACCIO. 24, 34
MASO FINIGUERRA. 80
MASOLINO DA PANICALE. 34
MATSIS (Quintin). 70
MERMANDE (le baron de). 64
MICHEL-ANGE (Moïse). 2
MICHIELS (Alfred). 136
MONTAIGLON (M. A. de). 27
MONTAIGNE. 2
MONTFAUCON. 79
MOUSSY (de). 64

NICOLAS V. 24
NICOLE D'AMIENS. 16
Notice sur la vie et les œuvres de Jehan Foucquet, 2e partie, titre.
Notices du R. P. Cahier. 92
NOTRE-DAME LA RICHE. 35

Œuvre de Foucquet. 10
Œuvres présumées. 117
OLIVIER DE LA MARCHE. 56
Opinions sur Foucquet. 122

PALICE (de LA). 64
PARIS (M. Paulin). 16, 113
PELERIN, dit *le Viateur*. 14
PÉRUGIN (le). 5, 7
PERUSIN. 17
PESELLINO. 34
PICHAT (Laurent). 134
PIERO DELLA FRANCESCA. 24
POICTEVIN (Robert). 58
Pompée dans le sanctuaire des Juifs, Antiquités judaïques, ZZ.
Portraits du Louvre. 74
POYET. 17
Prévost de Paris. 64
Prise de Jérusalem. Antiquités judaïques, YY.

RACINET (M.) père, préf., v.
RACZINSKI (comte). 131
RANSONNETTE. 62
RAPHAEL, la Transfiguration. 2, 7
RÉGENTE (Mme la). 64
RIANCEY (Henri de). 138, 158
ROBERTET. 14, 103
ROGER. 17
ROGERS. 75, 77, 79
RONCHE FOUCOU (de LA). 64
ROUARD. 64
ROUILLARD. 59
ROYNE (la) CLAUDE. 64
ROYNE (la) DE NAVARRE. 64
SAINT-RENÉ TAILLANDIER (M.). 21, 128
SAINT-VICTOR (Paul de). 142
SALMON (André). 18
SARCEY (Francisque). 145
SERÉ. 56
SIMONE. 18, 29
SOREL (Charles). 62
SPAROT (de). 64
SPINOSA. 24
STEINLE. 168

TAÏS (de). 64
TAVANNES (de). 64
Temple de Salomon (le). 105
THEINER (le R. P.), préf., VII.
Tullia faisant passer son char sur le cadavre de Servius Tullius; 2e partie, Décade de Tite-Live; min. III.

VIEL CASTEL (comte Horace de). 103, 107, 127
VASARI. 14, 70
VALLET DE VIRIVILLE (M.). 22, 44, 108, 119
VAUDEMONT (de). 64
VIGENT (Mme de). 64

WAAGEN (M.). 55, 95

TABLE DES MATIÈRES

DE

LA DEUXIÈME PARTIE.

SECONDE PARTIE. Titre.
ŒUVRE DE JEHAN FOUCQUET. Appendice. Titre.
VICTOIRE DE MUNICH. Marque du libraire.
LISTE DES SOUSCRIPTEURS.
PRÉFACE.
NOTICE. Titre.
INTRODUCTION
LA VIE ET LES ŒUVRES DE JEHAN FOUCQUET. Notice. Titre.
ŒUVRE, page 9.
BIOGRAPHIE, page 13.
JEHAN FOUCQUET.
SON PORTRAIT DU PAPE EUGÈNE IV, par M. A. DE MONTAIGLON, page 27.
ÉMAIL DU LOUVRE.
DIPTYQUE DE MELUN.
PORTRAITS DU MUSÉE IMPÉRIAL DU LOUVRE, page 74.
HEURES DE MAISTRE ESTIENNE CHEVALIER, page 75.
NOTICES DU RÉVÉREND PÈRE CAHIER, page 92.
Office de la Vierge.
Office de la Passion.
Saints et Saintes.
Lectures et Méditations.
JÉSUS-CHRIST MORT SUR LA CROIX, page 93.
BOCCACE. DES CAS DES NOBLES HOMMES ET FEMMES MALHEUREUX, page 95.
Désignation des personnages.
Miniature.
Lit de justice, pages 1 à 16.
Notes et renseignements, pages 17 à 24.
Lit de justice, table, pages 1 à 4.
ANTIQUITÉS JUDAIQUES DE FLAVIUS JOSÈPHE, page 103.
Assistance céleste.
Chute des remparts de Jéricho.
L'Arche d'alliance prise par les Philistins.
David apprend la mort de Saül.
Construction du premier temple de Jérusalem.
La Captivité des dix tribus.
Prise de Jérusalem.
La Liberté rendue aux Juifs par Cyrus.
Entrée du roi Antiochus IV.
Bataille de Jonathas contre Bacchide.
Pompée dans le sanctuaire des Juifs.
DÉCADES DE TITE-LIVE, page 113.
ŒUVRES PRÉSUMÉES, page 117.
OPINIONS SUR FOUCQUET, page 123.
TABLES DES MATIÈRES.
DESCRIPTION DES ORNEMENTS, pages 1 à 42.
INDICATION DES MINIATURES.
CLASSEMENT GÉNÉRAL (1re et 2e parties).
TABLE ALPHABÉTIQUE.
TABLE DES MATIÈRES de la 2e PARTIE.
ERRATA.
PROSPECTUS des publications L. Curmer

ERRATA

Verso du bref du Saint-Père en français, 2e ligne du 2e alinéa, *vous nous avait fait de vos deux livres*, — au lieu de : *avait*, lisez : *avez*.

Recto du bref du Saint-Père en français, 12e ligne, *de tout bonté*, — au lieu de : *tout* bonté, lisez : *toute*.

XX. Entrée du roi Antiochus IV (Épiphane) à Jérusalem. Au lieu de : *Walter*, lisez : *Pralon*.

YY. Prise de Jérusalem. Au lieu de : *Walter*, lisez : *Pralon*.

Préface, page IV, ligne 26. Au lieu de : *Juadïques*, lisez : *Judaïques*.

Page VI, ligne 8. Au lieu de : *toute nature*, lisez : *tout genre*.

Notice, page 3, 8e ligne. Au lieu de : *son*, lisez : *sont*.

Notice, page 92, ligne 22. Au lieu de : *par* reprendre, lisez : *pour* reprendre.

Page 24 de la Description des ornements, nº 112. Au lieu de : *XIV*, lisez : *XII*.

Décades de Tite-Live, page 116, 28e ligne, au lieu de : *Léo* de Laborde, lisez : *Léon* de Laborde.

82-B7985

Special & P
7985
V.2

THE GETTY CENTER
LIBRARY